OMAGGIO

STILE FUTURISTA

ESTETICA DELLA MACCHINA

RIVISTA MENSILE ARTE E VITA

ANNO I - N. 4 - OTTOBRE 1934-XII - C. C. CON LA POSTA - L. 5

STILE FUTURISTA

ESTETICA DELLA MACCHINA
RIVISTA MENSILE D'ARTE-VITA
VIA SANTA TERESA, 21 - TEL. 52.910 - TORINO (101)

CONSIGLIO ARTISTICO: **F. T. MARINETTI**
BENEDETTA - MANLIO COSTA
F. DEPERO - N. DIULGHEROFF
G. DOTTORI - G. FIORINI
A. MAZZONI - MINO ROSSO
A. SARTORIS - TATO

DIRETTORI ARTISTICI: **E. PRAMPOLINI**
FILLÌA

DIRETTORE RESPONSABILE: **FILLÌA**

DIRETTORE AMMINISTRATIVO: **DE FILIPPIS**

REDAZIONE DI TORINO: P. ORIANI (REDATTORE-CAPO)
I. LORIO - U. POZZO
A. PLATONE - M. ZUCCO - M. TORRE

REDAZIONE DI ROMA: VITTORIO ORAZI
REDAZIONE DI MILANO: FORTUNATO DEPERO
REDAZIONE DI TRIESTE: B. SANZIN
REDAZIONE DI GENOVA: TULLIO D'ALBISOLA
REDAZIONE DI FIRENZE: THAYAHT
REDAZIONE DI NAPOLI: E. CARACCIOLO
REDAZIONE DI LIVORNO: O. PERUZZI
REDAZIONE DELLA SPEZIA: R. A. RIGHETTI
REDAZIONE DI REGGIO E.: P. GARAVELLI
REDAZIONE DI BERLINO: RUGGERO VASARI
REDAZIONE DI LOSANNA: ALBERTO SARTORIS

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO PER L'ITALIA E LE COLONIE:
UN ANNO L. 48 — UN SEMESTRE L. 25
PER L'ESTERO: UN ANNO L. 65 — UN SEMESTRE L. 33

DISTRIBUTORE ESCLUSIVO PER TUTTA ITALIA:
A. & G. MARCO VIA SAN DAMIANO, 3 MILANO

483/V

Dep. Per. 26

GALLERIA E MUSEO F. DEPERO 483 FUTURISMO

PRIMA MOSTRA NAZIONALE DI

PLASTICA MURALE

PER L'EDILIZIA FASCISTA

SOTTO GLI AUSPICI DI S. E. MUSSOLINI

GENOVA

PALAZZO DUCALE

NOVEMBRE - DICEMBRE XIII

inaugurazione: 14 novembre

50% riduzioni ferroviarie da tutte le stazioni del regno dall'11 novembre all'11 dicembre **70%**

FIAT
TERRA
MARE
CIELO

LITO - LATTA
SAVONA - ZINOLA

la Lito-Latta ha realizzato le due prime edizioni italiane stampate su latta

"parole in libertà,,
•
F. T. MARINETTI

"l'anguria lirica,,
•
TULLIO D'ALBISOLA

483/V

futurismo: movimento di orgoglio italiano svecchiatore novatore velocizzatore

Per stile futurista intendiamo un autentico stile del movimento in perpetuo movimento, come la grande Rivoluzione Fascista e come il perfezionamento delle macchine ispiratrici.

F. T. MARINETTI

La religione liberale fu battuta in breccia dal decadentismo nella letteratura e dall'attivismo nella pratica. Attivismo: cioè nazionalismo, futurismo, fascismo.

MUSSOLINI

Marinetti è il poeta innovatore che mi ha dato la sensazione dell'oceano e della macchina, il mio caro vecchio amico delle prime battaglie fasciste, il soldato intrepido che ha offerto alla Patria una passione indomita consacrata dal sangue.

MUSSOLINI

« Je me souviens parfaitement du commencement du Futurisme Italien et savez-vous que j'ai encore tous les MANIFESTI lesquels j'ai reçu de vous il y a plus de 20 ans? Je les emploie dans mes leçons et la jeunesse est toujours très intéressée ».

KANDINSKY

« Le Futurisme a triomphé, il portait en germe le monde nouveau qui a surgi de la guerre. Paix à ses obscur blasphémateurs! ».

ANDRÉ GEIGER

Gli splendidi paesaggi italiani mi hanno fatto una impressione, visti dall'alto, simile a quella vivace e multicolore e regolare che produce uno di quei quadri futuristi ove tutto è vita e tutto rifulge vividamente.

AMELIA EARHART
(Prima trasvolatrice dell'Atlantico).

... Due scrittori hanno influenza reale in Francia, influenza che io ho potuto pesare, seguire nella mia carriera di critico, G. D'Annunzio e F. T. Marinetti. Bisogna riconoscere che il Futurismo italiano è il precursore del Futurismo francese...

ALBERT THIBAUDET

Tutto il periodo verbale della letteratura russa si svolge sotto la bandiera del Futurismo. Al Futurismo è strettamente legato l'immaginismo.

A. LESIANOFF

Noi ringraziamo Marinetti da 15 anni d'aver scelto il nostro paese per lanciare un manifesto poetico che doveva rivoluzionare le nostre idee.
(« Conférence sur Marinetti »).

GEORGES MICHEL

E' fuori d'Italia che il Futurismo ha avuto il massimo d'influenza. F. T. Marinetti ha ragione di proclamare che l'orfismo, il creazionismo, il surrealismo francese, il raggismo russo, il vorticismo inglese, l'espressionismo tedesco, il costruttivismo serbo, in breve tutte le scuole d'avanguardia nel campo letterario o plastico devono, dal 1909, qualcosa al Futurismo.

BENJAMIN CREMIEUX

Marinetti e il Futurismo hanno dato una gran spinta a tutta la letteratura europea. Il movimento che io, Eliot, Joyce e altri abbiamo iniziato a Londra non sarebbe stato, senza il Futurismo.

ESRA POUND

La scenografia russa è stata direttamente influenzata dal Futurismo italiano.

LUNACIARSKI

Il Futurismo è stato l'ispiratore di tutti gli « ismi » oggi esistenti nel mondo intellettuale.

RAMON GOMEZ DE LA SERNA

Chi ha studiato bene il Fascismo ed il Futurismo, non può non convenire con me nell'affermare che il Futurismo e il Fascismo sono l'esplicazione, la compenetrazione, il completamento l'uno dell'altro.

NICOLA D. EGHINITIS

La via verso la creazione della nuova plastica, quella del ritmo libero, universale è stata preparata da vari movimenti artistici: primo fra tutti è da porsi il Futurismo.

P. MONDRIAN

STILE FUTURISTA
ESTETICA DELLA MACCHINA
RIVISTA MENSILE D'ARTEVITA

GENOVA ISPIRATRICE

S. E. Marinetti, ideatore della gara di poesia sugli affari del primo porto mediterraneo: Genova, in una intervista con un redattore del Corriere Mercantile, *così ha definito le possibilità ispirative di Genova:*

Considero Genova come un porto di tale importanza mondiale da riassumere, in certo modo, tutto ciò che la civiltà meccanica può rappresentare di più perfezionato e di più dinamicamente utile. Le bellezze che sono sempre state il vanto della città di Genova, hanno avuto negli artisti degli attestati di ammirazione velata e diminuita un poco, nella mentalità passata, dai tipici suoi caratteri commerciali. Questi caratteri commerciali e gli infiniti possibili sviluppi pratici che ne derivano, sono, agli occhi nostri, sgombri di tutte le nostalgie passatiste, i nuovi valori ispiratori. Precisamente perchè si viene a Genova prevalentemente per imbastire degli affari e non per ammirare opere di arte antica, noi sentiamo che una plastica assolutamente nuova adatta a decorare gli interni di una edilizia nazionale completamente nuova, può trovare a Genova la più dinamica fonte di ispirazione.

Personalmente come poeta, io amo oltre il grande porto e le audaci forme dei suoi moli, anche lo slancio delle sue alte strade a strapiombo, i possenti quartieri nuovi che dominano il mare, i giardini pensili e tutte le varietà di volumi — verdi bianchi — che costituiscono l'anfiteatro delle bellezze genovesi.

Ho studiato legge alla Università di Genova e dalle finestre di un albergo che dominava Piazza Caricamento, bevevo la fluttuante e intricata visione di funi vele nuvole transatlantici che mi incitavano a poetare più che ad approfondire il diritto romano.

Nacquero sul Molo una volta chiamato Giano, i miei due primi libri *La conquista delle stelle* e *Distruzione.* In un altro mio poema cantai il casupolame ormai distrutto dell'antico porto che una volta mescolava le sue terrazze con i velieri le gru e il popolo delle barche.

Ma noi futuristi amiamo estrarre la poesia da ciò che molti considerano non cantabile, nè degno di poesia o pittura. L'ansia del traffico commerciale, le infinite insidie delle cifre utili, le cataste delle mercanzie, i treni che escono dalle banche e tutto il sistema arterioso e venoso degli affari dei depositi delle percentuali e delle quotazioni di borsa; tutto ciò è per noi materia di viva ispirazione sia letteraria che plastica. Sono le grandi forze commerciali industriali finanziarie del paese in un tipico momento della nostra storia dove l'orgoglio italiano novatore e realizzatore è in piena efficienza, che dettano legge al poeta e al pittore e sono quindi la nuova ispirazione di una grande arte plastica murale perchè i giovani italiani negli edifici fascisti trovino, sublimato dal genio, ciò che la nostra vita ha di più energetico e utilitario.

Queste forze commerciali e industriali sono disposte a gradinate sulle più belle colline del più bell'anfiteatro del mondo. Queste abbracciano transatlantici che stupiscono il mondo e idrovolanti fratelli dei velocissimi con cui Agello vinse la luce e il suono in velocità.

GARA NAZIONALE DI POESIA SUL TEMA:
GLI AFFARI DEL PRIMO PORTO MEDITERRANEO: GENOVA

Durante il periodo in cui sarà aperta la Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale, verranno organizzate a Genova grandi manifestazioni di poesia, musica, arti plastiche, architettura e radio.

La prima sarà originalissima e tale da suscitare le più violente polemiche. È stata ideata da S. E. Marinetti che, da grande poeta novatore, vuole far sconfinare la poesia nell'esaltazione delle forze commerciali e industriali italiane, abolendo la consuetudine che reputa un certo numero di soggetti inadatti alla poesia o indegni di lei.

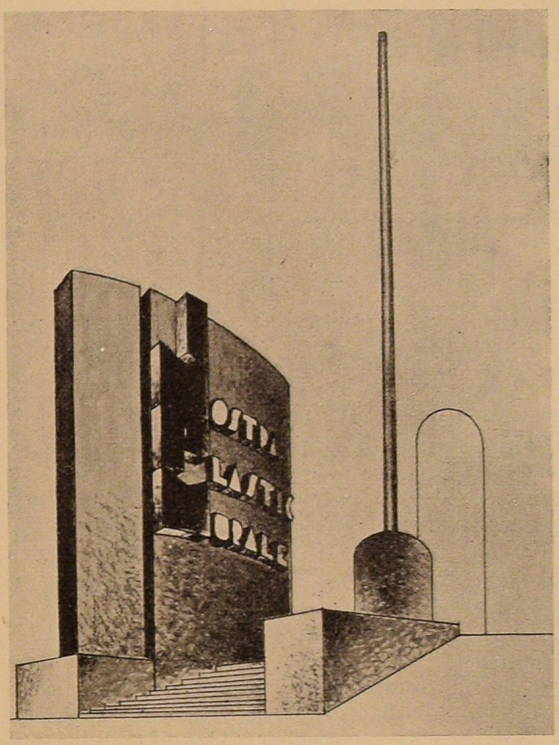
Ecco l'invito del poeta Marinetti a tutti i poeti d'Italia:

> " non ammettendo che vi sia nulla che possa sfuggire alla potenza irradiante della poesia considerata da noi una ebrietà trasfiguratrice ed esaltatrice dell'universo, e condannando l'introspezione lirica che si mangia sè stessa con pessimismo leopardiano, propongo a tutti i poeti d'Italia questo tema nuovo:
>
> **gli affari del primo porto mediterraneo: Genova**
>
> " Elogio e quotazione poetica in versi liberi o parole in libertà delle forze commerciali e industriali di questo grande porto che coi suoi transatlantici, i suoi idrovolanti e il suo naviglio mercantile radiocommuove d'ammirazione i limiti estremi della navigabilità.
>
> " Io inizio subito il mio poema GLI AFFARI DEL PRIMO PORTO MEDITERRANEO: GENOVA, convinto che nella gara rifulgerà così il vigore del maggiore porto della nuova grande Italia Fascista. Però il mio poema rimarrà fuori gara non a guisa di modello ma a guisa di stimolante „.
>
> (Genova: Ottobre 1934-XII) **F. T. MARINETTI**

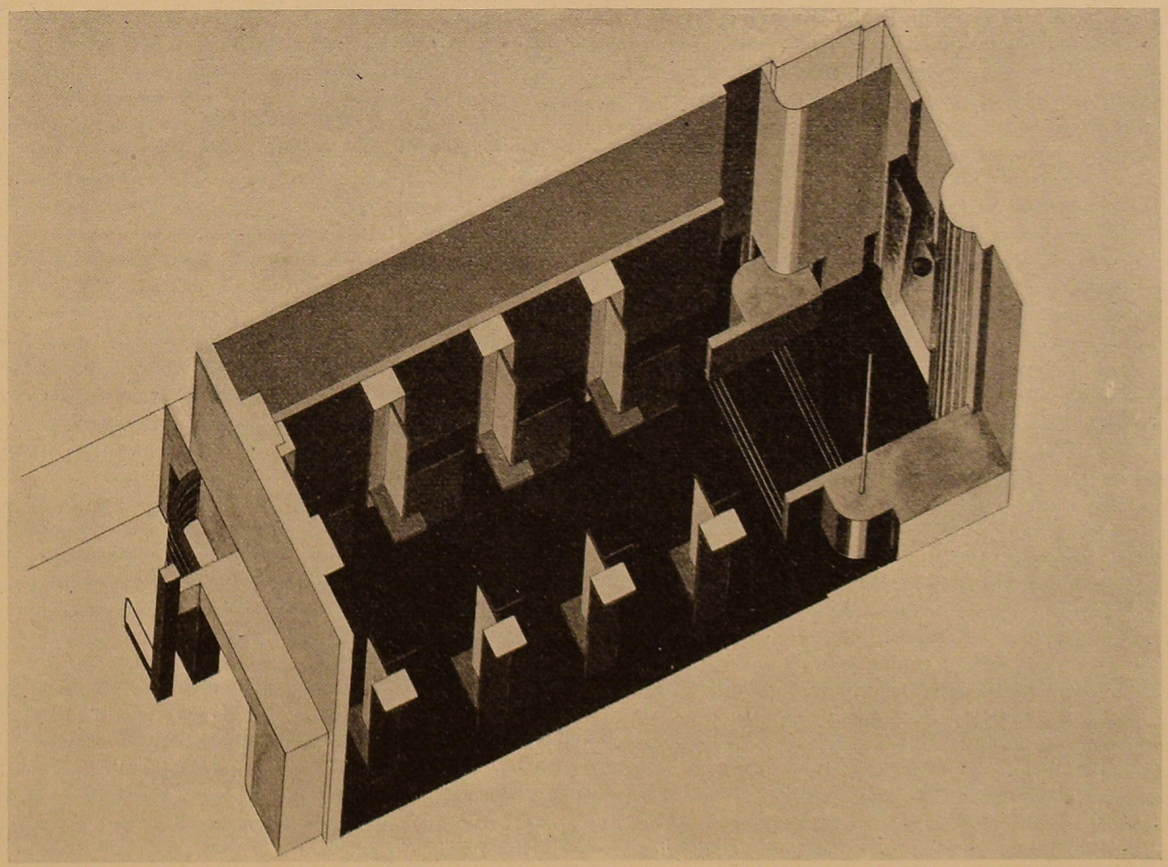
I poemi concorrenti devono essere inviati in doppia copia alla sede della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale — Palazzo Ducale — Genova (specificando: GARA DI POESIA) non oltre il 25 novembre.

Pubblicheremo prossimamente i nomi dei Membri della Giuria, la qualità e le modalità della premiazione dei vincitori.

PRIMA MOSTRA NAZIONALE DI PLASTICA
MURALE PER L'EDILIZIA FASCISTA
Palazzo Ducale GENOVA



Arch. E. PRAMPOLINI - GIUSEPPE ROSSO
« Progetto per l'ingresso in Piazza Umberto I »
« Sistemazione del salone del Palazzo Ducale »



LA PRIMA MOSTRA NAZIONALE DI
PLASTICA MURALE
PER L'EDILIZIA FASCISTA

S. E. Marinetti, in un'intervista concessa a un redattore del Secolo XIX, *ha precisato le caratteristiche dell'imminente Mostra di Plastica Murale. Riproduciamo l'intervista.*

Il clamore suscitato in tutto il mondo dall'annunzio della prima Mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista, ci ha spinto a interrogare in proposito il suo ideatore, l'Accademico F. T. Marinetti, che partecipa da fervido poeta e da grande intenditore d'arte ai lavori preparatori. Di passaggio a Genova, Marinetti è stato lieto di accordarci questa dinamica intervista, tra due treni, della sua vita intensa.

Abbiamo chiesto al capo dei futuristi:

— Quali sono le origini di questa grande iniziativa?

— Il meraviglioso successo — dice Marinetti — della Mostra della Rivoluzione fascista a Roma e il carattere tipicamente novatore e futurista delle sale più importanti, e specialmente quelle create da Enrico Prampolini, Nizzoli, Terragni, Gerardo Dottori, hanno suscitato in me e nei miei amici il desiderio di approfondire il problema della plastica murale destinata agl'interni dei nuovi edifici. L'edilizia fascista, che si sviluppa magicamente sui punti più importanti della nostra Penisola per virtù del genio di Benito Mussolini, ha ormai direttive precise e nettamente italiane quanto all'architettura globale della costruzione. Non sono ugualmente chiarite le direttive delle decorazioni interne. Bisogna invece provare che la nuova architettura è organica a condizione di armonizzare l'interno e l'esterno e viceversa. Lo splendore geometrico con cui il grande precursore Antonio Sant'Elia pensò di utilizzare tutti i nuovi materiali di costruzione e tutti i mezzi tecnici per offrire un'abitazione agli uomini d'oggi e di domani, non ammette ritorni nostalgici alla vecchia pittura. È assurdo invecchiare o effeminare le pareti interne di un edificio che nella sua linea generale attesta la virilità e la potenza del nostro tempo fascista, assolutamente rinnovato e teso verso l'avvenire.

— Quali e quanti sono gli artisti invitati alla Mostra?

— Molti. Furono scelti da me fra quelli che si sono recentemente manifestati ricchi di originalità creatrice e di sensibilità moderna. Primi fra tutti, logicamente, coloro che da più di venti anni ostinatamente si sono preoccupati di un nuovo stile italiano aderente alla civiltà meccanica, alle sue velocità, alle compenetrazioni e alle sue splendide simultaneità di colore, forma, spazio e tempo. Questi futuristi lottavano per la modernità, per la nuova composizione pittorica e per la conquista del nuovo soggetto attuale estratto direttamente dalla vita, mentre la maggioranza dei pittori persisteva nell'errore del quadro di cavalletto, nella « natura morta », nel « nudo » e nell'esclusione dell'estetica della macchina dalla loro ispirazione.

— Cosa intende Lei per plastica polimaterica?

— Intendo il superamento dell'affresco per l'avvento nella casa e in genere in tutti gli edifici dei numerosi mezzi tecnici (per esempio: luce elettrica, gas, neon, ecc.) e dei nuovi materiali (come: metalli diversi, vetri, cuoi, agglomerati, ecc.) organizzati e combinati secondo un'ispirazione volumetrica e coloristica tale da continuare e perfezionare il dinamico stato d'animo di uomini rinnovati.

— Dove saranno realizzati i progetti di plastiche murali premiati alla Mostra?

— Saranno realizzati in case del Fascio, case del Balilla, case delle Piccole Italiane, aeroporti, scuole, palazzi del Governo, palazzi municipali, stazioni, palazzi delle Poste, case degli Italiani all'estero, istituti assistenziali, caserme della Milizia, costruzioni sportive, sedi del Dopolavoro, colonie estive. Ambienteremo così con una plastica originale, sintetica, dinamica, virile, ottimista e priva di retorica, le assemblee di studio, festa, forza militare o gloria che la Rivoluzione Fascista nutre di originalità, sintesi, virilità, ottimismo e sincerità mussoliniana.

Con ciò l'accademico Marinetti sintetizzava l'importanza fascista di questa manifestazione.

— Come sarà organizzata questa Mostra?

— Dobbiamo alle autorità di Genova e particolarmente al Prefetto e al Podestà la scelta del massimo salone del Palazzo Ducale che bene esprime il senso di grandezza e di splendore generoso che giustamente vanta la Superba. Davanti al suo atrio immenso sorgerà un ingresso monumentale ideato dagli architetti Enrico Prampolini e Giuseppe Rosso con l'originalità che li distingue. Questi due magnifici artisti realizzeranno la sistemazione dell'interno del salone, tutto da trasformarsi per il perfetto collocamento e rendimento luminoso delle plastiche murali. Da più mesi, nei nostri incontri estivi con gli artisti e con gli organizzatori amministrativi Prampolini, Fillìa, Defilippis e Celesia, ci preoccupammo di far sì che la Mostra divenisse non soltanto italiana ma mondiale, perchè la genialità plastica italiana insegnasse dovunque le nuove forme e i nuovi colori adatti alla nuova vita. Allargammo la concezione alla letteratura e particolarmente alla poesia come facemmo nel famoso Premio del « Golfo della Spezia » il cui clamore artistico-turistico non è cessato ancora.

— Perchè è stata scelta Genova come sede della Mostra?

— Considero Genova il primo e il più potente porto Mediterraneo, e il suo fervore commerciale mirabilmente meccanizzato in un elegante anfiteatro di giardini pensili, palazzi vetrati e alte strade a strapiombo, una delle meraviglie utili e istruttive della grande Italia fascista d'oggi. Genova è, col suo avvenirismo pratico, il migliore stimolante delle sensibilità artistiche veramente moderne. Contiene le più invincibili ispirazioni plastiche letterarie. È una città monda d'ogni nostalgia passatista, quindi particolarmente cara a noi futuristi che crediamo nel futuro del genio creatore della nostra razza. Il porto di Genova insegna agli intelligenti a costruire un domani, ad ogni costo, al più presto, senza mezzi termini, senza rimpianti, senza plagi nè imitazioni.

il comitato per la prima mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista

Il Comitato della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, che avrà luogo a Genova in novembre sotto gli auspici di S. E. Mussolini (e sarà poi trasportata all'estero), è formato da:

S. E. Di Crollalanza, Ministro dei Lavori Pubblici;

S. E. Ercole, Ministro dell'Educazione Nazionale;

S. E. Puppini, Ministro delle Comunicazioni;

S. E. Parini, Ministro Plenipotenziario e Direttore degli Italiani all'estero;

S. E. Starace, Segretario del P. N. F.;

S. E. Ciano, Sottosegretario per la Propaganda e la Stampa;

S. E. Asquini, Sottosegretario per le Corporazioni;

S. E. Biagi, Sottosegretario per le Corporazioni;

S. E. Ricci, Sottosegretario per l'Educazione Nazionale;

S. E. Rossoni, Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio;

S. E. Albini, Prefetto di Genova;

Dott. Molfino, Segretario Federale di Genova;

On. Bombrini, Podestà di Genova;

Gr. Uff. Gardini, Preside della Provincia di Genova;

Sen. Cogliolo, Presidente dell'Unione Provinciale Sindacati Fascisti Professionisti e Artisti di Genova;

Sen. Pozzo, Presidente dell'Associazione Sviluppo Turismo Ligure.

La Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista è presieduta da S. E. Marinetti che cura l'organizzazione in collaborazione con il Direttorio tecnico-amministrativo formato da Enrico Prampolini, Fillia, Federico Defilippis, segretario Angelo Celesia. La trasformazione degli ambienti del Palazzo Ducale, dove avrà luogo la Mostra, è dovuta agli architetti Enrico Prampolini e Giuseppe Rosso.

MARINETTI
E LA NOVELLA FUTURISTA

L'opera di Marinetti novelliere *si compendia essenzialmente nel suo volume* Novelle colle labbra tinte. *Il titolo mondano e, diciamolo pure, un po'* cartellonistico, *può indurre in apriorismi sfavorevoli sul valore intrinseco di queste novelle, come opera d'arte originale.*

Ma una rapida scorsa alla « prefazione » ed una lettura sia pure sommaria del volume, ci persuade di questo: che Marinetti è sul piano di un serio tentativo di ricerca di agilizzare e svecchiare la forma delle novelle.

Astraendo da alcune affermazioni semplicistiche e da alcuni enunciati della « prefazione », in cui sentiamo che il demone dell'analogia prende la mano al nostro Scrittore e lo induce a conclusioni fallaci, consideriamo invece, ed anzitutto, come il prepotente vigor di vita *animatore della concezione etico-estetica marinettiana trovi in queste novelle una espressione immediata, piena, precisa.*

Il pernio attorno al quale gira il mondo novellistico marinettiano è costituito dalla fantasia *e dal* senso, *dinamizzati dall'*imprevisto *e dalla* velocità.

Avventure fantastiche e caleidoscopio di erotismi vivificati da un gioco incalzante di imagini pirotecniche e da un calore narrativo mai attenuato, che ti fa passare dalle sensazioni e dalle visioni più intense, rare e fantasiose, a quelle più analitiche e circoscritte, da impreviste catarsi *a ditirambiche esaltazioni che confinano col volo lirico.*

Formalmente questo mondo è evocato ora con ricco fasto verbale, talora anche eccessivo, ora con una sobrietà espressiva — martellante incisiva — che si vale di raffinati accorgimenti stilistici; ad esempio, l'isolamento di un verbo o di un aggettivo, che oltre a sintetizzare efficacemente una espressione, crea quasi una atmosfera, una risonanza simpatica, *necessaria alla determinazione di un particolare « stato d'animo » o di una speciale tonalità di colore.*

In quanto al mito della velocità *— tipicamente marinettiano — esso va interpretato non solo nel suo aspetto esteriore — dinamico, elittico, sintetico — ma soprattutto nel suo significato psicologico e prammatico, ossia come rapido processo psicologico di associazione e dissociazione d'idee, come somma di attività condensata in brevi periodi di tempo (la velocità centuplica le nostre possibilità pratiche). Un esempio tangibile, dal lato formale, si ha nella miriade di sensazioni, di imagini e di diverse situazioni che appaiono simultaneamente sullo schermo di un breve periodo.*

Simultaneità, *ho detto, ed ho nominato un procedimento peculiarmente futurista, comune alla poesia come alla pittura. La* simultaneità, *oltre ad una funzione, diciamo così, formale, espressiva, ne ha un'altra, che si rannoda al procedimento inventivo e narrativo, in quanto condensando nell'unità di tempo e di spazio eventi diversi, lontani fra loro e anche antitetici, essa viene a creare inusitate prospettive, impreviste situazioni, strani grotteschi.*

L'esemplificazione mi condurrebbe troppo lontano, ma non posso tralasciar di citare quella originale visione simultanea *di due mondi diversi — la* modernità *(veloce, meccanica, ebra di ardimenti e di pericolo, che nel dinamismo trova una particolare espressione di lirismo) e l'*antichità *(vaga di finzioni mitologiche e di prodigi, apollinea) ch'è la novella intitolata « Fabbricazione di una Sirena ». Novella singolare nella quale il senso panico della natura, espresso volta a volta con semplicità teocritea e complessità moderna, dà sfondo al vertiginoso volo di un aeroplano e ad una singolare avventura: sotto l'abbagliante cielo caprense una* vera *Sirena — evocata dallo Scrittore — viene rapita in volo nella carlinga metallica del compianto aviatore Keller.*

Ma ecco che accanto all'artista, vien fuori il moralista, *il « maestro di vita »; la simultaneità non è solo un espediente artistico, è una fonte di arricchimento della nostra potenzialità: « Sviluppare la simultaneità — afferma Marinetti — significa velocizzare e moltiplicare le possibilità della vita ».*

Alle novelle simultanee, *seguono altre novelle che con espressione caratteristica — anche se non di eccessivo buon gusto — Marinetti chiama* Programmi di vita. *I « Programmi di vita » sono un « divertimento spirituale » — dice Marinetti — e aggiunge: « Programma di vita, proposta allegra, multiforme, drammatica e balzante di fatti da compiere, di emozioni da provare e di spasimi da godere giocondamente, con una centuplicata fede nella bellezza della Vita ».*

Gioco, divertimento, baldoria della imaginazione! Sì, questo. Ma v'è anche altro. Sentite: « Noi Futuristi ci proponiamo con questi programmi di vita, di consigliare gli uomini nella elaborazione del loro destino ». *Queste parole di Marinetti, ci riconducono al suo dogmatismo etico: i « Programmi di vita » sono un* gesto polemico, *non sono novelle. Sono un'indiretta parodia della concezione romantica della vita — meglio, di certe propaggini letterarie e spirituali dell'estremo romanticismo — e si propongono indirettamente di dare un orientamento etico ed estetico in antitesi a questa concezione.*

VITTORIO ORAZI

IL NATURISMO FUTURISTA

MANIFESTO FUTURISTA 1934

Questo manifesto, che fu illustrato da S. E. Marinetti nel suo discorso inaugurale del grande Congresso nazionale del Naturismo a Milano, costituisce la direttiva ideologica del *Movimento dei Gruppi Naturisti Futuristi.*

Dato il programma naturista di un continuo perfezionamento fisico dell'uomo mediante maggiori contatti con la natura e con ciò che è naturale, dato il programma del Movimento Futurista italiano che si propone da venticinque anni di perfezionare spiritualmente e fisicamente l'uomo mediante una sempre più vasta potenzialità creatrice in gara con le macchine, noi poeti e artisti futuristi proponiamo oggi questa concezione d'un naturismo futurista che combatte:

1) *l'immobilità contemplativa e i piaceri sedentari. L'incretinimento e l'anchilosi prodotti dai lunghi* bridge *affumicati e dalle* parole incrociate *sono altrettanto deleteri quanto il ruralismo bovino opaco scontento e invidioso. Queste immobilità vegetative poco umane deteriorano muscoli e facoltà cerebrali ingombrandoli di sovrapposizioni parassitarie come la sporcizia e la nostalgia, mantenendo d'altra parte l'antigienica pigiatura urbanistica;*

2) *il nudismo assoluto perchè è:*

a) *una diserzione dalla vita d'oggi e dal suo sforzo eroico fascista-futurista;*

b) *un assurdo tentativo di ritorno ad una vita selvaggia irrealizzabile fisicamente e spiritualmente, tentativo inspirato dalla paura della civiltà meccanica;*

c) *una esterofilia che cerca di applicare alla nostra razza solare, cioè ottimista, il pessimismo ricordante dei popoli nordici, più o meno suicidomani per deficienza di sole e quindi preoccupati di eccitarsi eccitando e di vincere il freddo utilizzando raggi solari divenuti preziosi;*

d) *un pacifismo fisico individuale che esclude la lotta (infatti come possono lottare due uomini nudi costretti ad offrire ai pugni le parti più delicate del corpo?);*

e) *una mostra antiestetica e spiacevole di pancie e mammelle tali da imbruttire il più elegante paesaggio, poichè basta una sola bruttura per guastare il più numeroso bello;*

f) *una conseguente degenerazione dell'olfatto provocata dalla mancanza di luoghi di decenza;*

g) *la fine dell'indispensabile interattrazione fecondatrice dei sessi che esige mistero lotta scoperta;*

h) *una confusa ambiguità sessuale favorevole alla degenerazione;*

i) *un'assurdità di dotte conferenze sulle teorie nudiste, ascoltate da nudi e nude che logicamente devono abbaiare miagolare ruggire o squittire invece di usare la parola che in realtà è un vestito moderno;*

l) *un insidioso modo di combattere la solidarietà umana, il patriottismo e il valore delle frontiere a favore di un assenteismo egoista senza patria. I piccoli successi ottenuti dal nudismo sono dovuti alla ribellione contro le complicazioni grigio-nere dell'abbigliamento maschile e relativo ingombro di bottoni ganci bretelle colletti che occorre abolire o trasformare;*

3) *la confusione dei sessi che tende a femminizzare l'uomo e mascolinizzare la donna con depilazione, capelli corti, false sopracciglia dipinte, decolorazione dei capelli, belletti rossi neri gialli ecc.*

Noi poeti e artisti futuristi proponiamo questa concezione d'un naturismo futurista che esalta:

1) *il vero rafforzamento costituzionale della razza bianca contro l'imponente imitazione esteriore della rozzezza di altre razze e delle loro epidermidi colorate di apparente forza (esempio: brunitura africano-asiatica artificiale della pelle);*

2) *le velocità meccaniche si armonizzano anche biologicamente con le aumentate velocità delle cellule vibranti, velocità meccaniche indispensabili alla nostra vita poichè l'interromperle bruscamente suscita dolore;*

3) *la macchina, necessità cosmica, inevitabile parto della natura che integra sua madre a tal punto che combatterlo o sognare di distruggerlo equivale a mutilarsi; la macchina che:*

a) *cura e immensifica il corpo umano allargandone le frontiere naturali (esempio: radiotelevisione, ecc.);*

b) *velocizza e condensa tutte le manifestazioni della vita naturale e così opera bene, specialmente se rispetta alcune necessarie lentezze elaborative della materia;*

c) *velocizza e intensifica la voluttà di possedere tutto il globo terracquo (esempio: un tuffo nel caldoazzurro Mediterraneo ed una fresca ossigenante strada alpestre in automobile);*

d) *libera l'uomo dall'esagerato sforzo muscolare quotidiano le cui ore obbligatorie diminuiranno (esempio: centrali elettriche, seminagione in aeroplano, motoaratrici, ecc.);*

e) *svecchia e varia lo spirito;*

f) *crea un'estetica totale del globo terracqueo;*

g) *scongestiona le agglomerazioni umane;*

h) *varia con le velocità la funzione polmonare epidermica e cellulare;*

i) *aumenta l'elasticità fisiche e spirituali allenando l'uomo al repentino passaggio dall'indispensabile al superfluo;*

l) *prolunga la giornata aumentandone il tempo consacrato allo spirito;*

4) *una alimentazione leggera, prevalentemente vegetale e con vino non fatturato, possibilmente della terra nativa, molta frutta mangiata cruda e integralmente;*

5) *l'elettrofisiochimica le cui possibilità aiutano e non ostacolano le forze naturali del corpo, intensifica lo sviluppo delle piante, operando bene specialmente se si accorda con alcune leggi di tempo e di spazio. L'elettrofisiochimica creerà un giorno il nutrimento essenziale gratuito di Stato corrispettivo del futuro lavoro gratuito offerto allo Stato;*

6) *lo sport individuale ginnastico simultaneo da preferirsi agli spettacoli sportivi di spettatori che a migliaia contemplano e discutono ventidue professionisti. Assurdo preludio questo di un probabile assurdo avvenire in cui centomila spettatori sedentari guideranno una partita di calcio fra uomini meccanici. Desideriamo invece una ginnastica quotidiana sistematica individuale di tutti gli atti comuni della vita (esempio: vestirsi svestirsi radersi ecc., con gesti e movimenti insieme ginnastici ed estetici). Desideriamo l'esercizio quotidiano del passo di corsa a tutte le età e tutti i lavori agresti ginnasticati;*

7) *l'amore naturale che abbellisce e rinforza fisicamente e spiritualmente l'uomo e la donna, e ne moltiplica la fecondità;*

8) *l'arte virile-sintetica-dinamica e gioconda che agilizza lo spirito e può anche, come nell'aeromusica geometrica curativa, guarire le malattie nervose;*

9) *l'aviazione, sviluppo zodiacale dell'uomo;*

10) *l'architettura dinamica delle case e città considerata come un avviamento ai futuri piacevolissimi raggruppamenti provvisori, spaziosi e alberati, di automobili e case a ruote, convegni di aeroplani, leggere città aeree che sostituiranno le città Sant'Elia di oggi e di domani. La veloce casa a ruote realizzerà l'autentico secondo vestito naturale dell'uomo;*

11) *il perfezionamento sistematico della sensualità cosciente con cui assorbiamo gli elementi del globo terracqueo (esempio: la compenetrazione pensante e voluttuosa del nostro corpo con le emanazioni solari e atmosferiche);*

12) *il patriottismo, adorazione della terra da difendere abbellire immensificare;*

13) *la guerra, fenomeno non sociale ma cosmico tellurico che periodicamente decongestiona e frusta la umanità;*

14) *l'Italia, degna d'essere adorata a costo dei massimi sacrifici eroici.*

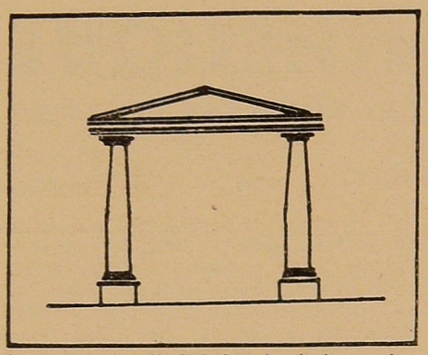
F. T. MARINETTI
ARNALDO GINNA

L'AEREOMUSIQUE SYNTHETIQUE

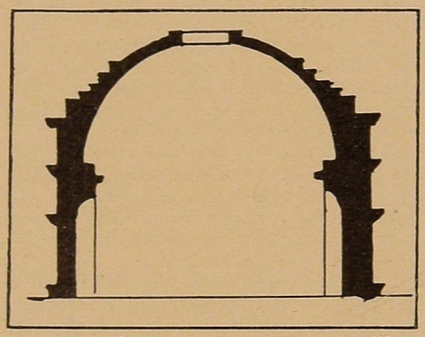
MANIFESTE FUTURISTE 1933

Notre tempérament futuriste, accéléré par le dynamisme de la civilisation mécanique a atteint une hypersensibilité assoiffée d'essence, rapidité et décision tranchante.
Les longues déclamations, les analyses hésitantes et les cortèges interminables de maisons - paroles - lamentations - et - son de cloches meurent dans l'ennui pour les oreilles de ceux qui s'élèvent rapidement dans l'air.
Le mouvement futuriste créé par une synthèse de novateurs italiens férus d'originalité et de vitesse, a enseigné et continue d'enseigner la religion de la vitesse, c'est-à-dire l'effort de synthétiser la terre par en haut, l'abolition de la psycologie analytique, la simultanéité de temps-espace et la splendeur géométrique dans les arts plastiques et dans l'architecture.
Car au delà de toute prosodie, au delà des vers libres et en dehors des liens de la syntaxe, nous avons pu obtenir la synthèse et la simultanéité synoptique des tables de mots en liberté d'une nouvelle poésie. De même, nous créerons au delà des musiques pluritonales et atonales la nouvelle aéromusique futuriste dont la loi est la synthèse-brièveté.
L'esthétique de la machine a déjà enrichi la musique d'un certain géométrisme. Exemples: « L'aviateur Dro », opera de Pratella; « La danse de l'Hélice » de Casavola; « Coktail », de Silvio Mix, et « Pacific », de Honneger.
Il ne faut pas oublier ces principes:
1) le plus grand élan;
2) la plus grande intensité;
3) la plus grande variété;
4) le plus grand dynamisme;
5) la plus grande brièveté.
Il n'y a pas d'intensité sans brièveté: les sensations fortes sont les plus brèves.
6) Du moment que chaque artifice voile distrait ondoie et se prolonge analytiquement chaque synthèse étant privée d'artifices devient synonime de sincérité et pureté;
7) tout ce qui est court n'est pas nécessairement synthétique; il faut donc une brièveté remplie et non pas une pause vide;
8) dans tous les arts forme et fond sont inséparables;
9) on obtient la synthèse moyennant un plus ou moins rapide et toujours profond travail de sélection, élimination et décharnement;
10) tout dans l'univers finit par obéir à la synthèse puissante du génie créateur;
11) l'effort de synthèse constitue la suprême épreuve pour les grands poètes et les grands artistes;
12) la synthèse que le génie créateur obtient au moyen d'un travail douloureux peut être assimilé immédiatement par le public qui la décomposera analytiquement en s'entraînant lui-même à créer;
13) le développement et la répétition sont toujours antiartistiques. En détruisant tout schema tout encombrement et toute distraction on permet à la vitesse de se transformer en simultanéité;
14) l'œuvre d'art exige du public (masse ou individu) un abandon sans conditions.
Un abandon sans conditions étant toujours de brève durée, l'œuvre d'art doit être brève; autrement à l'émotion se substitue l'ennui, sanction et châtiment de toute œuvre analytique.
La musique, par sa nature même sensuelle, enveloppante, pénétrante et persistante dans les nerfs à la façon d'une vapeur ou d'un parfum, tend vers l'analyse, tout en se montrant apte à resumer synthétiquement l'infini des sensations dans un moment impressionnant grâce à ses densités harmoniques.
Nous, poètes et musiciens futuristes:
a) nous condamnons la musique pour la musique qui aboutit fatalement au fétichisme de la forme prédisposée, au virtuosisme et au technicisme. Le virtuosisme et le technicisme ont éloigné de la synthèse Bach, Beethoven et Chopin et ils ont cloué leur génie à une recherche maniaque d'architectures musicales et de musique pour la musique, en éparpillant et en refroidissant l'ardeur émouvante, les thémes et les trouvailles au milieu des développements ennuyeux et des répétitions déprimantes;
b) nous blâmons le fait de mettre en musique des poèmes et les livrets que, par leur incompétence typique, les compositeurs choisissent fatalement parmi les plus minutieux et les plus passéistes et qu'ils revêtent de pesantes nostalgies et traînes psycologiques de notes et accords sans musique. Par exemple: Malipiero, Respighi et Pizzetti, malgré leur grand talent, furent presque toujours les victimes de leur livrets; Bellini, Rossini, Verdi, Mascagni, Puccini eurent au contraire leur grand talent parfois fortifié par des livrets pleins d'originalité et sans prolixité; Wagner, obéissant aux longueurs explicatives et dialectiques d'une mythologie énorme et antiartistique, écrasa sa vaste et multiforme inspiration sous le pesant écheveau de ses « leit-motives », semblables à des professeurs têtus parmi des écoliers crétins ou insensibles.
Seules les synthèses de mots en liberté peuvent apporter à la musique la possibilité de fusionner avec la poésie;
c) nous condamnons l'imitation de la musique classique. En art tout retour est une défaite ou une dissimulation d'impuissance. Il faut inventer, c'est-à-dire arriver à extraire de la vie telle qu'on la vit une émotion musicale personnelle comme le musicien futuriste Balilla Pratella dans son opera « L'aviateur Dro », première aéromusique de l'aviation;
d) nous condamnons l'utilisation des chants populaires qui a amené des esprits aussi perspicaces et cultivés que Strawinsky, et les talents les plus inspirés comme Pratella et Malipiero, loin de toute synthèse, dans un primitivisme artificiel et monotone d'âmes et de temps laborieusement exhumés à force de notes;
e) nous condamnons les imitations du jazz et de la musique nègre (tués par l'uniformité rythmique et par l'absence de compositeurs inspirés, longue lamentation puccinienne asthmatiquement interrompue par des claques, et par les tam-tam syncopés des trains-voies-ferrées).
Malgré toutes les audaces cromatiques, toutes les accumulations de temps et toutes les acrobaties instrumentales et orchestrales, presque toute la musique moderne est lourdement analytique et prolixe, hantée d'architecture statique, symmétrique et de décoration.
Nous la condamnons au nom de la synthèse e du dynamisme.
La musique futuriste, expression synthétique du grand dynamisme économique, érotique, héroïque, aviateur, mécanique sera une musique curative.
Curative non pas dans le but de distraire de la vie et en consoler les tristesses ou guérir les douleurs, mais pour favoriser les reprises d'élan du moteur humain en l'entraînant à la toujours plus indispensable simultanéité.
En s'éloignant des langueurs érotiques et des nostalgies, la musique préférera à la grâce des femmes en fleur des jardins des lacs, etc., les villes mécanisées, les foules, les autostrades, les engrénages rapides avec leurs rythmes et splendeurs de sphère cone roue, les géométries aériennes d'aéroplanes nuages mers et montagnes reconstruites par la rapidité du vol.
Nous aurons les types suivants de synthèses qui nous porteront à vivre d'une façon saine en vitesse, à voler et à vaincre la plus grande guerre de demain:
Le bloc sonore des sentiments. L'éclat décisif. L'accord spatial. L'interrogation hurlante. La décision encadrée de notes. La régularité du moteur aérien. Le caprice du moteur aérien. La compénétration de notes gaies. Le triangle des chants suspendus à mille mètres. L'ascension musicale. Le frais éventail des notes sur la mer. La simultanéité aérienne des accords. L'expression antihumaine et antiimpressioniste des forces de la nature. L'accouplement des échos.
Musiciens italiens, soyez futuristes, soignez et rajeunissez les âmes de vos auditeurs par des synthèses musicales rapides (ne dépassant pas une minute), en excitant de façon foudroyante l'orgueil optimiste et actif de vivre dans cette grande Italie mussolinienne qui est désormais à la tête du grand siècle de la machine.

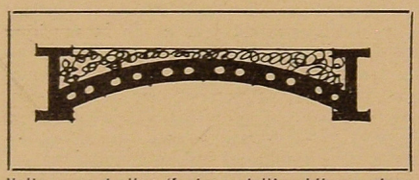
F. T. MARINETTI
ALDO GIUNTINI



I due appoggi verticali (colonne) e la trave orizzontale (architrave), sintesi della tecnica costruttiva dell'architettura greca



Spaccato del Pantheon, tipico esempio di edificio con copertura a volta Romana



Volta a poutrelles (fusione dell'architrave piano colla volta)

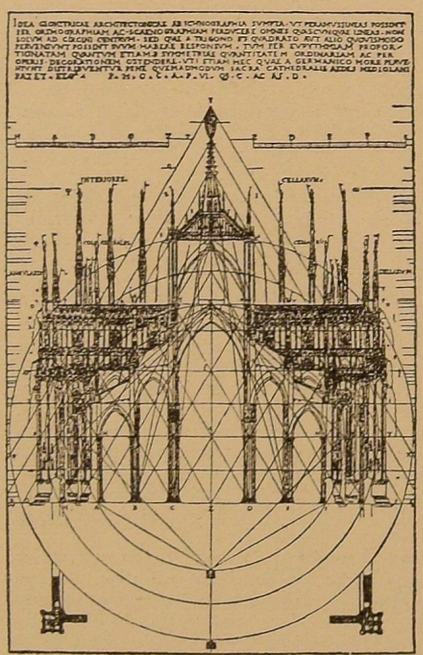


Grafico delle proporzioni del Duomo di Milano
(Da Vitruvio: « De Architectura »)

SVILUPPO DELLA NUOVA

Superate le facili polemiche tecniche e teoriche dibattutesi sull'opportunità e sulla necessità della nuova architettura, superata, per noi italiani, l'opposizione mossa da alcuni alle nuove costruzioni come derivati d'origine nordica o francese o comunque straniera colla dimostrazione, documenti alla mano, fatta dai futuristi sulle origini italianissime di essa per merito del suo primo creatore Antonio Sant'Elia, si può senz'altro abbandonare la polemica ristretta e regionale per entrare nel campo universale della valutazione estetica.

Qui il campo è pienamente aperto, poichè se la giovane architettura dei nuovi materiali ha trovato esaltatori e teorici, non ha ancora avuto il critico che ne studiasse il fenomeno estetico ed il suo inquadramento nella storia dell'evoluzione architettonica universale.

Senza volerci addossare questo compito che esorbita totalmente dalla nostra attività e dal carattere stesso della rivista, vorremmo invece qui studiare alcune analogie tra lo sviluppo dello spirito costruttivo degli ultimi 50-70 anni con la evoluzione della tecnica e delle forme avvenuta nell'architettura attraverso i grandi periodi storici.

Non cercheremo neppure di definire l'architettura nei limiti della creazione e del fenomeno artistico, nè cercheremo di stabilire delle correnti d'identità tra il fenomeno creativo di essa con quello di altre forme d'arte: ci basterà pensare alla architettura come all'*arte del costruire*, cioè arte avente esigenze tecnico-costruttive proprie e destinazioni e funzioni particolari.

Le parole del Vitruvio, che stabiliscono essere l'architettura composta di *cinque cose essenziali*: *ordinanza*, *disposizione*, *distribuzione*, *proporzione*, *economia*, ci dicono, meglio d'ogni presupposto o sviluppo teorico come essa non sia opera fine a sè stessa, ma si distacchi, all'atto stesso del passaggio della definizione grafica (disegno) alla realizzazione plastica (costruzione), dal suo creatore per vivere d'una vita propria, sia funzionalmente, in rapporto a chi di essa si serve, sia emotivamente in rapporto a chi l'ammira.

■

Per vivere di questa vita propria l'architettura ha bisogno dello Spazio, suo ambiente naturale, in cui si sviluppa la sua forma plastica tridimensionale. Inoltre la realizzazione architettonica, mentre è definita dallo spazio circostante, limita e definisce essa stessa uno spazio interno destinato alla funzione. Questa divisione in due parti distinte dello spazio è la caratteristica principale di quest'*arte del costruire*, ed è questa stessa concezione di divisione che ne distacca la realizzazione plastica tridimensionale da quella ugualmente plastica tridimensionale della scultura, pur serbandone qualche identità nel gioco essenziale dei volumi apparenti.

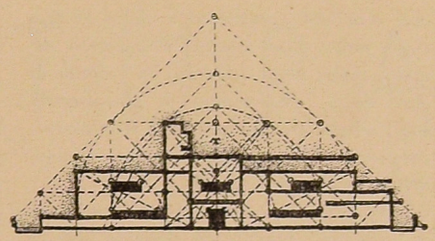
Inoltre l'elemento che ha gioco collo spazio nella realizzazione costruttiva è il peso dei materiali, il quale, sia sfruttato quale forza attiva per l'adesione, sia considerato quale forza passiva da vincere per il superamento degli spazi da ricoprire, ha dato origine alla *scienza delle costruzioni* dalla quale dipendono inesorabilmente tutte le possibilità creative. Complementarismo quindi della tecnica colla sensibilità creatrice.

■

Da quando l'uomo costruì la sua prima capanna fino alla recentissima Tensistruttura Fiorini, tutti gli sforzi dell'architetto sono stati rivolti a vincere il peso (inteso quale forza passiva) in rapporto allo spazio.

Ed è appunto in questa lotta contro il peso per la conquista dello spazio che notiamo in questo brevissimo periodo dell'ultimo cinquantennio una evoluzione (nel campo puramente tecnicistico) di sistemi costruttivi che hanno evidenti analogie colle tecniche costruttive dei grandi periodi passati. Soltanto mentre per il passato ogni soluzione del rapporto peso-spazio aveva dal lato estetico una caratteristica stilistica inconfondibile, nel periodo in parola ogni soluzione nuova era asservita ad un ibridismo stilistico assoluto, senza alcun tentativo di una maggior chiarezza formale fino alla conquista del cemento armato e del ferro che faceva poi esplodere la reazione violenta del manifesto futurista e il conseguente attuale periodo di ricostruzione su canoni derivati da questo manifesto, più le leggi d'ordine imposte dalla nuova

L O G I C O
A R C H I T E T T U R A



Arch. R. Mallet–Stevens – Grafico delle proporzioni
(Da « Une Demeure » 1934)

civiltà meccanica, leggi d'altra parte già sentite ed espresse nel manifesto in parola.

■

La costruzione greca, in modo particolare l'architettura religiosa, impostava il problema costruttivo in una necessità di recingere un dato spazio più che di coprirlo: da ciò la nullità dell'apporto tecnico di queste costruzioni che come principio del rapporto peso-spazio, si possono far risalire al concetto del riparo costituito da due supporti verticali — nella architettura greca, colonne — collegati tra di loro da una trave orizzontale appoggiante su di essi — nell'architettura greca, architrave — che generava il *vano*. L'architrave serviva poi di appoggio alla copertura. Principio embrionale come scienza costruttiva, ma che spiega i colonnati esterni ed interni del tempio e della costruzione greca in genere e la linearità orizzontale interrotta dal ritmo verticale degli appoggi (colonne) data dalla caratteristica funzionale all'architrave e dalle sue caratteristiche di resistenza.

La civiltà romana, ereditando l'arco da quella etrusca, risolve il problema del superamento dello spazio in modo assai più completo di quanto lo risolvessero le costruzioni greche; logicamente come derivazione dell'arco abbiamo la vôlta, che in un primo tempo fu a *botte*, cioè ad arco prolungato. In sostanza il passaggio dall'arco alla vôlta è paragonabile graficamente al passaggio dal cerchio al cilindro della geometria.

■

Nella seconda metà del secolo XIX, le prime necessità urbanistiche ed il carattere speculativo che incominciano ad assumere le costruzioni cittadine, rendono impossibile l'adozione della vôlta, intesa come archi portanti, per lo spreco sensibile di spazio in altezza; d'altra parte la vastità dei vani necessari alla costruzione rende impossibile l'adozione delle travature di legno per la scarsa resistenza della materia al peso soprastante ed al superamento di grande spazio. Nasce così, anche coll'aiuto del ferro che porta d'allora il suo validissimo contributo alla scienza della costruzione, una soluzione combinata tra la linearità della travatura e la curva della vôlta: il solaio formato da traverse in ferro a doppio T (*poutrelles*) fra l'una e l'altra delle quali sono inseriti degli archetti in laterizio (vedi illustrazione), soluzione che ha analogie costruttive colle caratteristiche tecniche dell'architettura greca e di quella romana, senza per altro portare ancora una sua soluzione stilistica che ne inquadri la fisionomia nel campo dell'estetica.

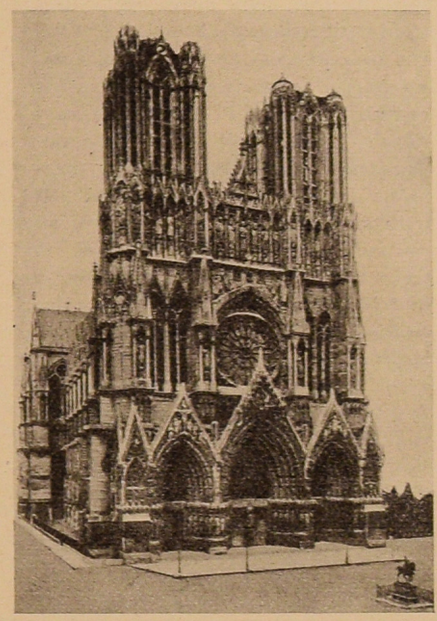
■

Dopo il periodo dell'architettura romana tutta l'evoluzione dell'architettura si può sintetizzare nella lotta della materia contro il peso; lo svilupparsi della costruzione in altezza rende necessaria la neutralizzazione della spinta obliqua degli archi sui pilastri, spinta che si fa tanto maggiore quanto più la costruzione si sviluppa in altezza. Il contrafforte perdendo di robustezza man mano che s'innalza rende necessaria la ricerca di nuovi elementi costruttivi: saranno questi l'arco a sesto acuto e quello rampante, proprii dell'architettura gotica. L'architettura gotica è l'architettura dello spazio conquistato dalla vittoria dell'architetto sul peso. Sono proprie dell'architettura gotica le grandi vetrate, le traforature della costruzione, lo slancio ascensionale della massa che si fa sempre più cesellata e preziosa disperdentesi in una volontà di salire.

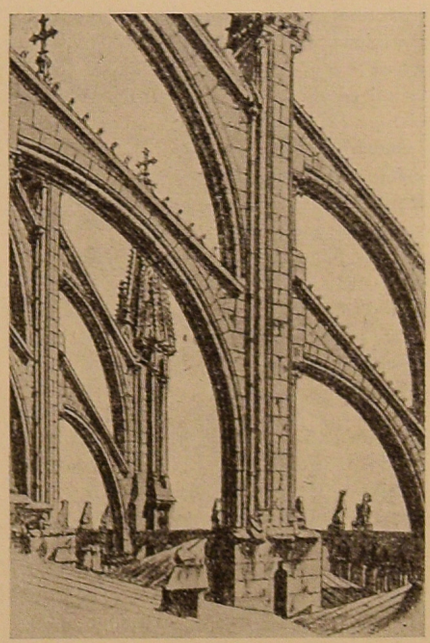
L'arco rampante sostituendo il contrafforte e staccandosi da pilastri a sè stanti rende ancor più leggera ed aerea la costruzione e ne crea l'elemento più originale e caratteristico, divenuto poi espressione stilistica, ma derivato da una funzione essenziale di resistenza.

■

Dopo tutta la ricerca tecnicistica — insistiamo sulla parola tecnicistica poichè ancora oggi c'è chi sostiene alcuni degli architetti della seconda metà dell'Ottocento come dei precursori della nuova architettura — senza alcuna preoccupazione stilistica propria, ma servendosi dei modelli classici con l'adattamento di questi alle necessità urbanistiche del momento, affrancandosi la tecnica dei materiali tradizionali e spostandosi verso quelli più resistenti e più leggeri, scoprendo all'inizio del 1900 quell'elemento



La Cattedrale di Reims, tipico monumento dell'architettura Gotica



Archi rampanti della Cattedrale di Reims
Si noti l'essenza funzionale di questi archi che hanno determinato la caratteristica estetica dello stile gotico

che sarà poi caratteristico delle costruzioni dello stile attuale, il cemento armato, nasce negli architetti la volontà di dare dopo tanto tempo di assopimento sugli schemi tradizionali, uno stile nuovo, caratteristico del tempo che segna l'inizio della civiltà meccanica.

Questa volontà si concreta nell'intuizione di un geniale precursore, il quale fissa in un manifesto rimasto celebre e che mette a rumore il mondo, ed in numerosi progetti, le basi della nuova architettura: alludo all'architetto Antonio Sant'Elia. Nei progetti delle sue costruzioni l'entusiasmo per le materie nuove di grande resistenza lo porta ad uno slancio ascensionale, a vasti spazi superati con campate ardite, a vani in cui circola liberamente la luce. I piloni portanti sono tratti all'esterno della massa e terminano con fasci di antenne e con riflettori. Notiamo tra le costruzioni di Sant'Elia, caratteristiche analogie collo stile gotico: slancio ascensionale; luce dominante; leggerezza apparente della massa in ascesa, peso vinto dall'impiego scientifico della materia. Gli stessi piloni portanti tratti al di fuori della costruzione ricordano i piloni portanti gli archi rampanti dell'architettura gotica e la terminale di questi piloni con fasci metallici — flora artificiale offerta alla civiltà meccanica — ricorda i pinnacoli terminali dei piloni gotici — offerta floreale alla divinità —. Scompare però nell'architettura di Sant'Elia l'arco portante, caratteristica delle architetture gotico-romana-bizantina, in favore dell'adozione dell'architrave piano a grande resistenza (o, dove questo, data la limitazione dei materiali d'allora, non si manifesti sufficiente, la campata a curva parabolica), scomparsa che si farà sentire definitivamente per l'innanzi nelle costruzioni.

Dove, per puro scopo decorativo l'arco verrà ancora adoperato, suonerà come una nota falsa nell'armonia della costruzione, come false erano apparse le decorazioni *liberty* applicate agli albori del 1900 sulle prime ossature metalliche e di cemento armato.

■

Lo stile gotico esasperando la lotta dello spazio contro il peso, cade nel puro virtuosismo tecnicistico degli architetti e non riesce più a dare un ordine — condizione essenziale dell'architettura — nè alle masse nè agli spazi che esse delimitano.

Dopo gli accenni di rinascita portati dallo stile *raggiante* e da quello *fiammeggiante* il gotico decade definitivamente ed ha così inizio il periodo di un equilibrio di valori e di forme, in sostanza di ordine, che viene chiamato *Rinascimento*. Il Rinascimento fissa con precisione il concetto di spazio e di massa, fa prevalere l'orizzontalità della costruzione per un riavvicinamento alle forme classiche. Il Rinascimento inoltre, colla scoperta dei codici Vitruviani (1416), trovò già pronta la sua teoria e stabilì, sulla base dei canoni contenuti nei testi di Vitruvio, le sue leggi d'ordine e di chiarezza razionale.

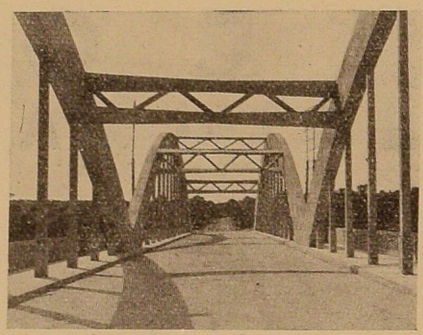
Da queste leggi nasce una architettura severa ma composta, stranamente contrastante con la minuziosità degli elementi gotici e colla sua corsa verso l'alto. Non viene abbandonata del tutto la linearità verticale, ma anche questa assume un ritmo composto, in virtù della teoria fondamentale del Rinascimento, sulla sovrapposizione degli ordini.

■

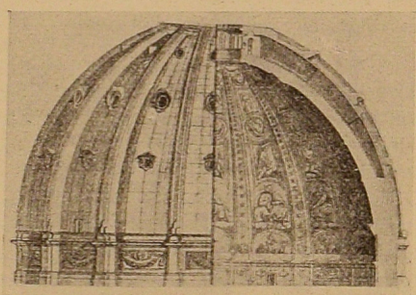
Dal concetto di slancio ascensionale e della linearità verticale caratteristica dell'arte del precursore A. Sant'Elia, alle forme attuali dell'architettura moderna-funzionale-futurista, notiamo una analogia con il passaggio dalle forme gotiche a quelle del Rinascimento.

Mentre Sant'Elia, ancora costretto, entro certi limiti, dalla possibilità dei materiali e dalle sue entusiastiche aspirazioni ad una conquista verticale dello spazio, l'architetto d'oggi, basandosi sui canoni stilistici del precursore di tutta la giovane architettura mondiale, libero da esigenze tecniche dei materiali tende ad arrivare ad un equilibrio orizzontale delle forme a cui ha dato un ordine ed un ritmo. Siamo dunque, come rapporto storico, in piena rinascenza e, per ora, data anche la maggior elasticità di concezione lasciata all'architetto dalle possibilità costruttive della nuova architettura, nulla fa prevedere reazioni che abbiano rapporti colla reazione al formalismo rinascimentale della fastosità barocca. Giova anche ricordare a questo riguardo le particolari condizioni politico-sociali in cui si sviluppò l'architettura barocca, in rapporto alle saldissime condizioni d'ordine della società attuale e dalla marcia irrefrenabile del progresso, della scienza e della macchina, elementi primi di questa civiltà che ha già saputo trarre le forme plastiche della sua evoluzione stilistica e che da queste saprà trarre in un prossimo avvenire il monumento che segnerà nei secoli l'espressione dello spirito attuale.

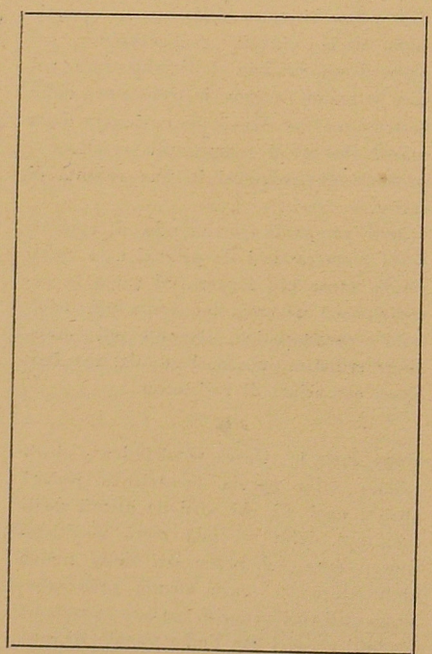
PIPPO ORIANI



Ponte in cemento armato presso Parigi
Si noti l'essenzialità funzionale degli archi e dei tiranti, che generano una estetica inconfondibilmente moderna



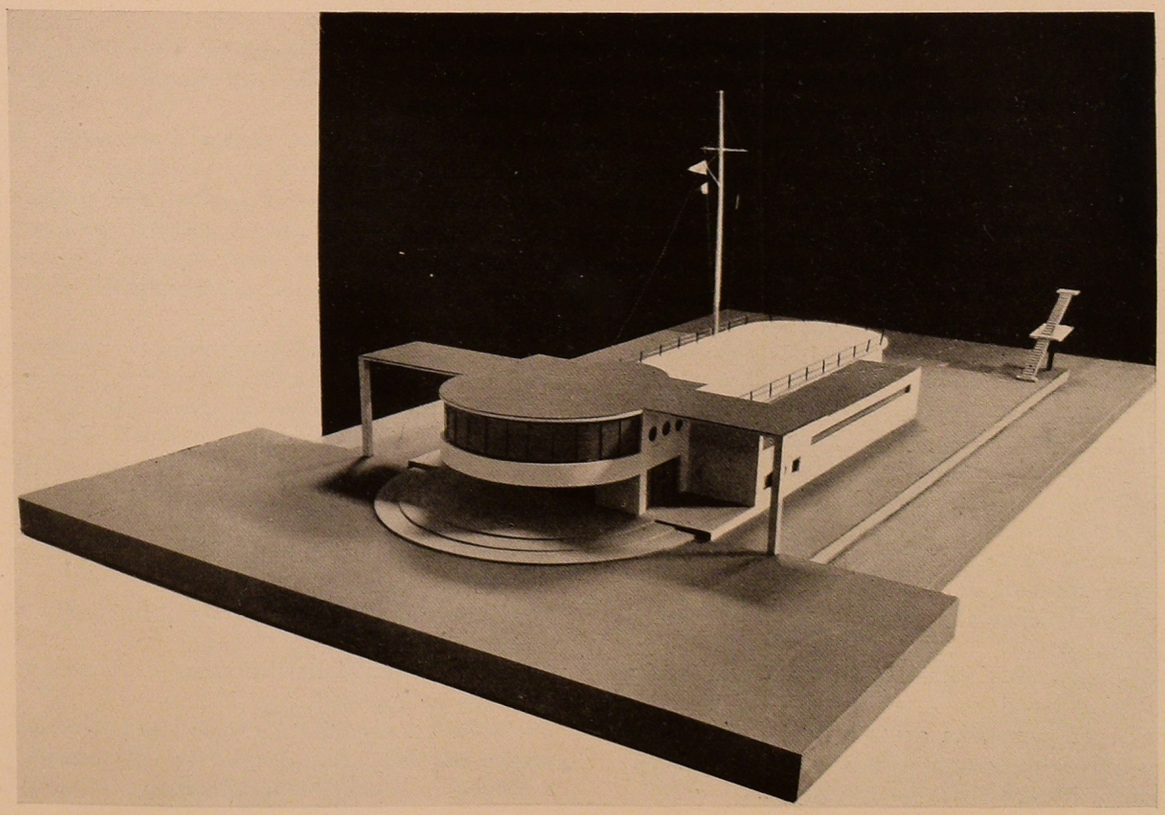
La cupola della basilica di S. Pietro, tipico esempio dell'architettura del Rinascimento



Palazzo del Littorio? Sarà questo il monumento che segnerà nei secoli lo spirito costruttivo dell'Italia d'oggi?

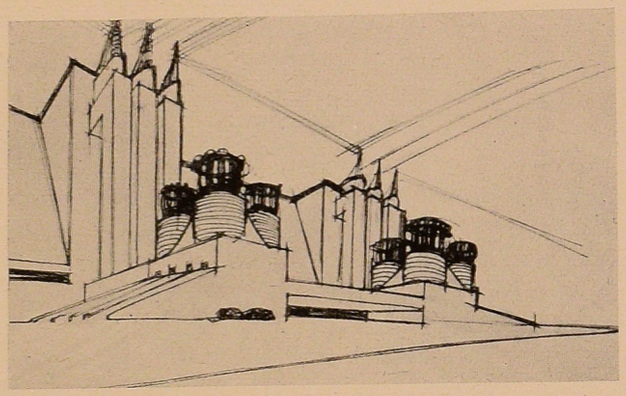
ARCHITETTURA TURISTICA

Arch. ALDO CERVI
SEDE CANOTTIERI
DI TRIESTE



L'INFLUENZA MONDIALE DI ANTONIO SANT'ELIA

Io considero l'opera dell'architetto italiano Antonio Sant'Elia il più formidabile ed impressionante fenomeno di intuizione e preveggenza nel campo della architettura mondiale.
Generosa anima di poeta latino.
Poderoso meccanismo cerebrale.
Cristallina chiarezza di idee.
Vi è qualche cosa di misterioso nella sua opera che non parte da un ragionamento, ma da una soprannaturale Illuminazione.
Egli è l'« *Illuminato* » dell'Architettura.
L'opera compiuta è di una terribile logicità, come se fosse il frutto del più rigoroso ragionamento, mentre è partita da un grande sogno.
E del sogno conserva intatta la grande poesia.



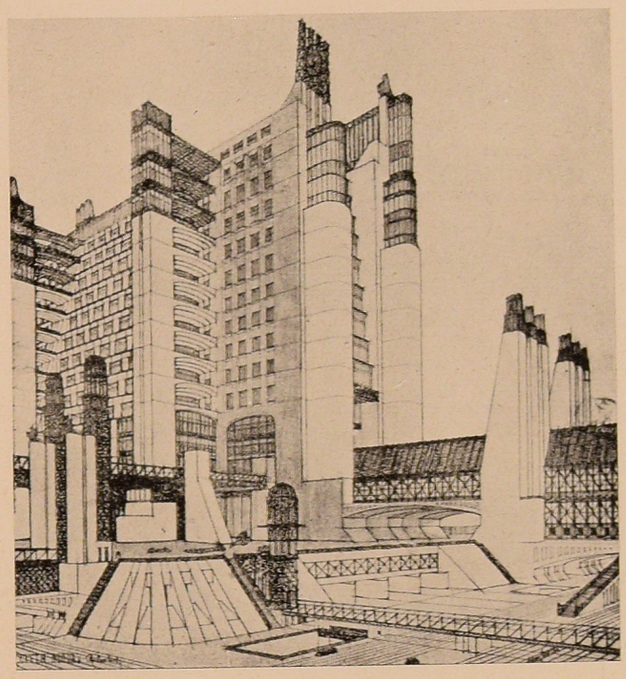
ANTONIO SANT'ELIA — Centrale elettrica

■

Si è molto discusso del procedimento deduttivo dell'Architettura.
Nel passato si credeva si dovesse procedere *dall'esterno all'interno* (ossia fissare la forma esteriore dell'edificio ed organizzare nell'interno un meccanismo distributivo che nel miglior modo possibile rispondesse ai bisogni per il quale l'edificio era destinato).
Oggi gli architetti « razionalisti » ritengono si debba procedere *dall'interno all'esterno* (ossia fissare il più conveniente meccanismo distributivo interno senza soverchiamente preoccuparsi di quella che sarà la forma esteriore dell'edificio generata da questo).
I primi, sforzandosi di creare del « *lirismo* » a scapito della « funzionalità », hanno realizzato spesso delle illogicità.
I secondi, negando l'esistenza del « lirismo » creano sempre dei cadaveri.
Sant'Elia, per primo, ha avuto visioni complete, simultanee di *interno-esterno* e così la sua opera è perfetta perchè è tanto lirica quanto logica.

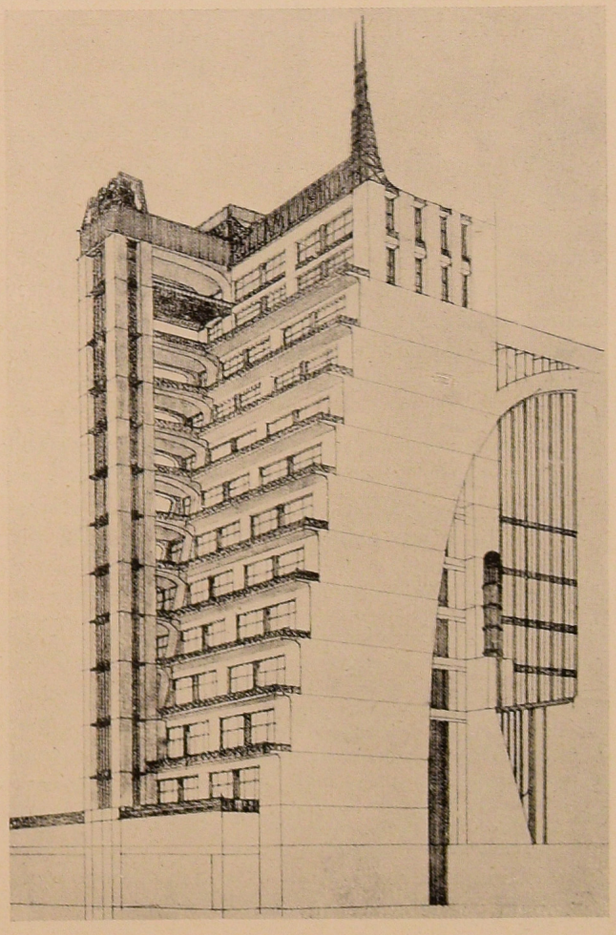
Sant'Elia è nella schiera dei grandi inventori d'Architetture, ossia di coloro che hanno la POTENZIALITÀ deduttiva CONTEMPORANEA di volumi architettonici significativi, di essenziali organismi distributivi e di chiare, adeguate strutture poetanti.
Esiste una differenza straordinaria fra questi pochi eletti di sensibilità superiore e di formidabile meccanismo cerebrale, e la fitta schiera di tutti gli altri architetti. Anzi io oso affermare che solo coloro sono degli architetti. Gli altri sono piuttosto dei collaboratori diplomati degli architetti.
Nei suoi nitidi, lineari disegni prospettivi, Sant'Elia ha fissato, in una sintesi, il risultato finale delle sue complete visioni.
Il lirismo che da essi emana si trasmette con una viva commozione a tutti gli osservatori.
Questi disegni sono « *indipendenti dal tempo* ».
Le parole sono una povera cosa in confronto della tangibile realtà dei risultati ottenuti. Dal punto di vista « *emotivo* » nulla si può immaginare di più convincente.
Dal punto di vista del « meccanismo distributivo interno » la « *chiara idea* » che lo ho guidato nella visione delle sue architetture gli ha permesso di conseguire questo formidabile risultato: che le planimetrie e le sezioni degli edifici, rappresentati dai suoi disegni prospettici, diventano pleonastiche per la comprensione della disposizione interna, tanto questa traspare evidente dalla forma esteriore dell'edificio.
Questi piccoli disegni prospettici sono *perfettamente esaurienti!*
Frutto di meravigliosa *aderenza e rispondenza* fra l'interno e l'esterno!
Più difficile è scandagliare quale è la precisa struttura statica che Sant'Elia aveva creduto opportuna per la realizzazione delle sue architetture.

SANT'ELIA

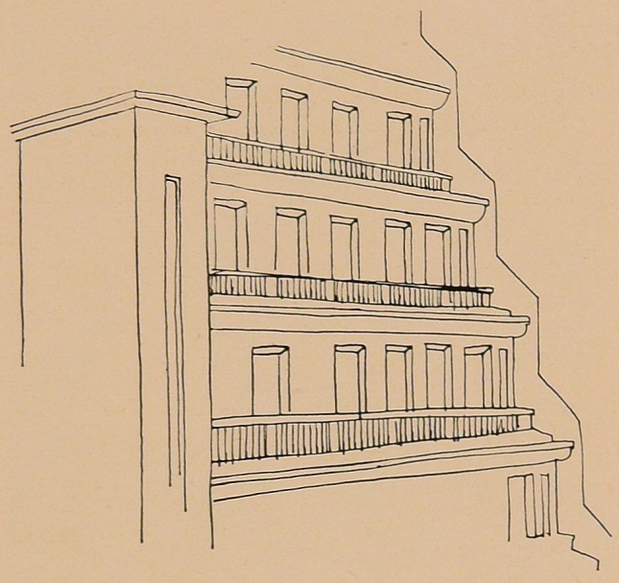


Casamento con ascensori esterni, galleria, passaggio coperto su tre piani stradali

SANT'ELIA



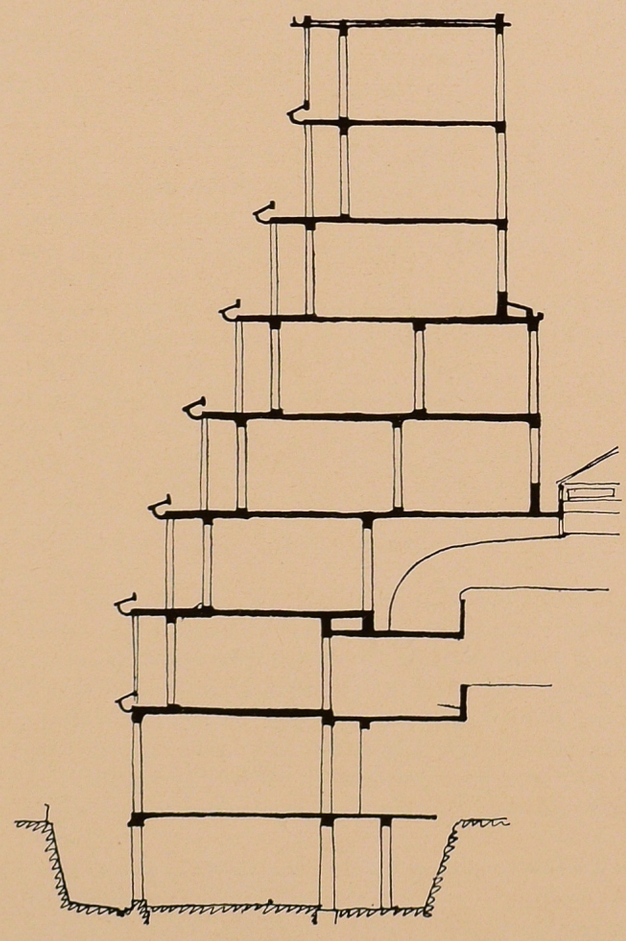
Casa a gradinata con ascensori esterni.



Architetto HENRI SAUVAGE
Casa di Rue Vavin a Parigi (Disegno N. 1)

Senza dubbio una *struttura chiara*, efficace, per risolvere *con semplicità* il dispositivo dei prospetti a terrazze degradanti che vediamo tipicamente adottato in gran parte dei suoi progetti.
Tale dispositivo dei prospetti a terrazze degradanti è stato molto apprezzato dagli architetti Francesi e primo, fra questi, dal mio povero amico, architetto Henri Sauvage che ne aveva fatto quasi una cosa sua, e l'aveva applicato per primo alla sua casa di Rue Vavin a Parigi. (Disegno N. 1).
Un altro progetto del genere è quello di Rue des Amiraux, sempre dello stesso Sauvage. (Disegno N. 2).
A proposito di questo progetto M. Paul Augros, ingegnere civile, nel suo conosciutissimo libro: «*Béton Armé*, possibilités techniques et architecturales», edito a Parigi da Ch. Massin, così si esprime a pagina 232:
« ... Nous ne pouvons, sans sortir de notre programme, nous étendu sur les avantages de tout genre que présente cette construction, mais il est permis d'affirmer que ce type d'immeuble constitue un véritable progrès et résolut bien des problèmes d'hygiène et de confort... ».
Il favore incontrato, particolarmente presso i Francesi, di questo dispositivo a « terrazze degradanti » va ricercato non solo nei vantaggi *organici* inerenti al sistema stesso, ma anche nel particolare regolamento edilizio francese il quale prescrive, a seconda della sezione delle varie strade, un certo « *Gabarit* » nel quale il profilo a terrazze degradanti si inscrive in maniera molto opportuna.
Particolarmente vantaggiosa è la disposizione sopra accennata per le « case di salute ».

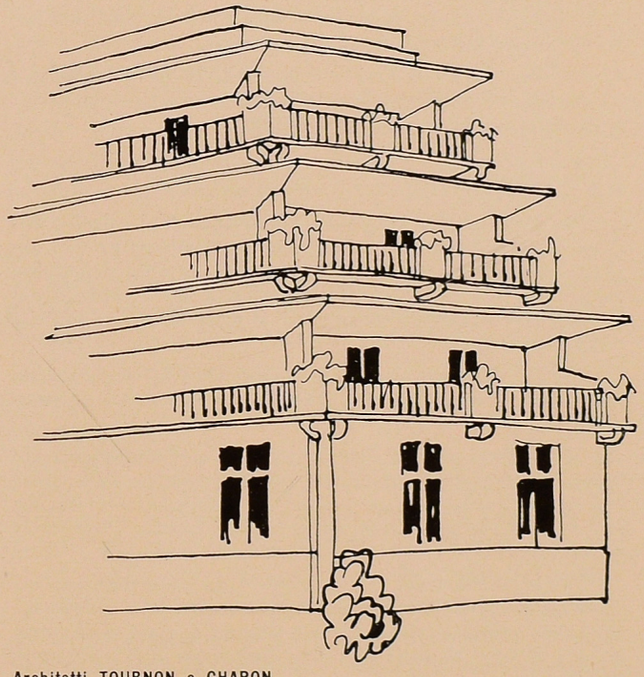
Essa è stata adottata dagli architetti Francesi M. M. *Tournon* e *Chapon* nel Sanatorium di Compiègne e dal Tedesco Arch. Prof. *Georg Metzendorf* nel Sanatorio e tubercolosario « Haardherin » di Recklinghausen. (Disegni N. 3 e 4).
Ma ritorniamo alla struttura statica:
Quella adottata ordinariamente è del tipo dell'esempio rappresentato nella sezione dell'immobile di Rue des Amiraux: Armatura in cemento armato con appoggi sfalsati per seguire l'andamento a terrazze della facciata.
Questa struttura io la definisco: « *Una serie di ripieghi sovrapposti* ». Struttura complessa ed involuta, tortuosa e confusa, contraria alla chiarezza cristallina dei concetti informatori le espressioni architettoniche trovate dal grande maestro Sant'Elia e da quella « meccanica semplicità » del suo manifesto dell'11 luglio 1914.



(Disegno N. 2)

Architetto HENRI SAUVAGE
Casa di Rue des Amiraux a Parigi
Sezione riguardante la struttura statica

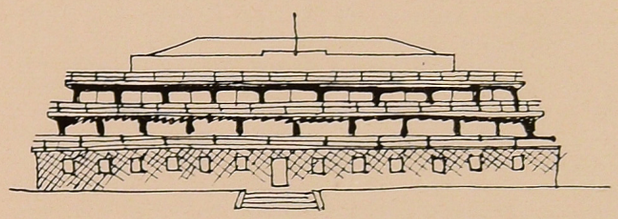
Io affermo che mentre tali tipi di strutture portanti sono inadeguate alla realizzazione degli edifici a terrazze degradanti inventati da Sant'Elia, questi trovano la loro naturale risoluzione statica nella «Tensistruttura» che con «MECCANICA SEMPLICITÀ» ne permette facilmente ed economicamente la realizzazione. A titolo di esempio indico con uno schizzo lo schema statico a «Tensistruttura» dell'edificio di Sant'Elia: «Casa a gradinate con ascensori esterni». Si confronti la sezione della casa di Rue des Amiraux ad appoggi sfalsati e la sezione della casa progettata da Sant'Elia con ossatura a «Tensistruttura». (Vedi progetto di Sant'Elia riprodotto a pagina 19, disegni N. 5 e 6).



Architetti TOURNON e CHAPON
Sanatorium di Compiègne (Disegno N. 3)

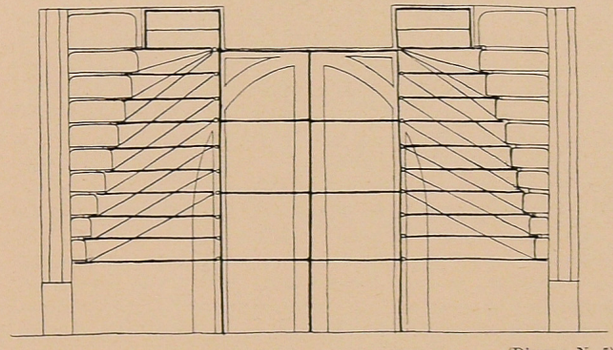
MANIFESTO DELL'11 LUGLIO 1914

Dopo il 700 non è più esistita nessuna architettura. Un balordo miscuglio dei più vari elementi di stile, usato a mascherare lo scheletro della casa moderna, è chiamato architettura moderna. La bellezza nuova del cemento e del ferro viene profanata con la sovrapposizione di carnevalesche incrostazioni decorative che non sono giustificate nè dalle necessità costruttive, nè dal nostro gusto, e traggono origine dalle antichità egiziana, indiana o bizantina, e da quello sbalorditivo fiorire di idiozie e d'impotenza che prese il nome di *neo-classicismo*.
In Italia si accolgono codeste ruffianerie architettoniche, e si gabella la rapace incapacità straniera per geniale invenzione, per architettura nuovissima. I giovani architetti italiani (quelli che attingono originalità dalla clandestina compulsazione di pubblicazioni d'arte) sfoggiano i loro talenti nei quartieri nuovi delle nostre città, ove una gioconda insalata di colonnine ogivali, di foglione seicentesche, di archiacuti gotici, di pilastri egiziani, di volute rococò, di putti quattrocenteschi, di cariatidi rigonfie, tien luogo, seriamente, di stile, ed arieggia con

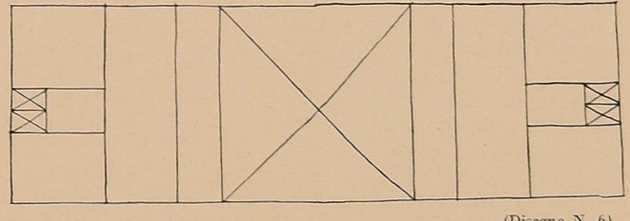


Architetto Prof. GEORG METZENDORF
Sanatorio e tubercolosario " Haardherin „
di Recklinghausen (Disegno N. 4)

presunzione al monumentale. Il caleidoscopico apparire e riapparire di forme, il moltiplicarsi delle macchine, l'accrescersi quotidiano dei bisogni imposti dalla rapidità delle comunicazioni, dall'agglomeramento degli uomini, dall'igiene e da cento altri fenomeni della vita moderna, non danno alcuna perplessità a codesti sedicenti rinnovatori dell'architettura. Essi perseverano cocciuti con le regole del Vitruvio, del Vignola e del Sansovino e con qualche pubblicazioncella di architettura tedesca alla mano, a ristampare l'immagine dell'imbecillità secolare sulle nostre città, che dovrebbero essere l'immediata e fedele proiezione di noi stessi.
Così quest'arte espressiva e sintetica è diventata nelle loro mani una vacua esercitazione stilistica, un rimuginamento di formule malamente accozzate a camuffare da edificio moderno il solito bossolotto passatista di mattone e di pietra. Come se



(Disegno N. 5)



(Disegno N. 6)

noi, accumulatori e generatori di movimento, coi nostri prolungamenti meccanici, col rumore e colla velocità della nostra vita, potessimo vivere nelle stesse strade costruite pei loro bisogni dagli uomini di quattro, cinque, sei secoli fa.
Questa è la suprema imbecillità dell'architettura moderna che si ripete con la complicità mercantile delle accademie, domicili coatti dell'intelligenza, ove si costringono i giovani all'onanistica ricopiatura di modelli classici, invece di spalancare la loro mente alla ricerca dei limiti e alla soluzione del nuovo e imperioso problema: *la casa e le città futuriste*. La casa e la città spiritualmente e materialmente nostre, nelle quali il nostro tumulto possa svolgersi senza parere un grottesco anacronismo.
Il problema dell'architettura futurista non è un problema di rimaneggiamento lineare. Non si tratta di trovare nuove sa-

gome, nuove marginature di finestre e di porte, di sostituire colonne, pilastri, mensole con cariatidi, mosconi, rane; non si tratta di lasciare la facciata a mattone nudo, o di intonacarla, o di rivestirla di pietra, nè di determinare differenze formali tra l'edificio nuovo e quello vecchio: ma di creare di sana pianta la casa futurista, di costruirla con ogni risorsa della scienza e della tecnica, appagando signorilmente ogni esigenza del nostro costume e del nostro spirito, calpestando quanto è grottesco, pesante e antitetico con noi (tradizione, stile, estetica, proporzione) determinando nuove forme, nuove linee, una nuova armonia di profili e di volumi, un'architettura che abbia la sua ragione d'essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna, e la sua rispondenza come valore estetico della nostra sensibilità. Quest'architettura non può essere soggetta a nessuna legge di continuità storica. Deve essere nuova come è nuovo il nostro stato d'animo.

L'arte di costruire ha potuto evolversi nel tempo e passare da uno stile all'altro mantenendo inalterati i caratteri generali dell'architettura, perchè nella storia sono frequenti i mutamenti di moda e quelli determinanti dall'avvicendarsi dei convincimenti religiosi e degli ordinamenti politici; ma sono rarissime quelle cause di profondo mutamento nelle condizioni dell'ambiente che scardinano e rinnovano, come la scoperta di leggi naturali, il perfezionamento dei mezzi meccanici, l'uso razionale e scientifico del materiale.

Nella vita moderna il processo di conseguente svolgimento stilistico nell'architettura si arresta. *L'architettura si stacca dalla tradizione. Si ricomincia da capo per forza.*

Il calcolo della resistenza dei materiali, l'uso del cemento armato e del ferro escludono l'« architettura » intesa nel senso classico e tradizionale. I materiali moderni di costruzione e le nostre nozioni scientifiche, non si prestano assolutamente alla disciplina degli stili storici, e sono la causa principale dell'aspetto grottesco delle costruzioni « alla moda » nelle quali si vorrebbe ottenere dalla leggerezza, dalla snellezza superba della *poutrelle* e dalla fragilità del cemento armato, la curva pesante dell'arco e l'aspetto massiccio del marmo.

La formidabile antitesi tra il mondo moderno e quello antico è determinata da tutto quello che prima non c'era. Nella nostra vita sono entrati elementi di cui gli antichi non hanno neppure sospettata la possibilità; si sono determinate contingenze materiali e si sono rilevati atteggiamenti dello spirito che si ripercuotono in mille effetti; primo fra tutti la formazione di un nuovo ideale di bellezza ancora oscuro ed embrionale, ma di cui già sente il fascino anche la folla. Abbiamo perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico, ed abbiamo arricchita la nostra sensibilità del *gusto del leggero, del pratico, dell'effimero e del veloce.* Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari.

Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, devono essere abolite e gli ascensori devono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi, straordinariamente *brutta* nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto è prescritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunti, per i transiti necessari, da passerelle metalliche e da velocissimi *tapis roulants.*

Bisogna abolire il decorativo. Bisogna risolvere il problema dell'architettura futurista non più rubacchiando da fotografie della Cina, della Persia e del Giappone, non più imbecillendo sulle regole del Vitruvio, ma a colpi di genio, e armati di una esperienza scientifica e tecnica. Tutto deve essere rivoluzionato. Bisogna sfruttare i tetti, utilizzare i sotterranei, diminuire l'importanza delle facciate, trapiantare i problemi del buon gusto dal campo della sagometta, del capitelluccio, del portoncino, in quello più ampio dei grandi *aggruppamenti di masse*, della vasta *disposizione delle piante.* Finiamola coll'architettura monumentale funebre commemorativa. Buttiamo all'aria monumenti, marciapiedi, porticati, gradinate, sprofondiamo le piazze, innalziamo il livello delle città.

IO COMBATTO E DISPREZZO:

1. Tutta la pseudo-architettura d'avanguardia, austriaca, ungherese, tedesca e americana.

2. Tutta l'architettura classica, solenne, ieratica, scenografica, decorativa, monumentale, leggiadra, piacevole.

3. L'imbalsamazione, la ricostruzione, la riproduzione dei monumenti e palazzi antichi.

4. Le linee perpendicolari e orizzontali, le forme cubiche e piramidali che sono statiche, gravi, opprimenti e assolutamente fuori dalla nostra nuovissima sensibilità.

E PROCLAMO:

1. Che l'architettura futurista è l'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità; l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati del legno, della pietra e del mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza.

2. Che l'architettura non è per questo un'arida combinazione di praticità e di utilità, ma rimane arte, cioè sintesi, espressione.

3. Che le linee oblique e quelle elittiche sono dinamiche, per la loro stessa natura hanno una potenza emotiva mille volte superiore a quella delle perpendicolari e delle orizzontali, che non vi può essere un'architettura dinamicamente integratrice all'infuori di esse.

4. Che la decorazione, come qualche cosa di sovrapposto all'architettura, è un assurdo, e che *soltanto dall'uso e dalla disposizione originale del materiale greggio o nudo o violentemente colorato, dipende il valore decorativo dell'architettura futurista.*

5. Che, come gli antichi trassero l'ispirazione dell'arte dagli elementi della natura, noi — materialmente e spiritualmente artificiali — dobbiamo trovare quell'ispirazione negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui l'architettura deve essere la più bella espressione, la sintesi più completa, l'integrazione artistica più efficace.

6. L'architettura come arte di disporre le forme degli edifici secondo criterî prestabiliti è finita.

7. Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare con libertà e con grande audacia, l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito.

8. Da un'architettura così concepita non può nascere nessuna abitudine plastica e lineare, perchè i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. *Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città.* Questo costante rinnovamento dell'ambiente architettonico contribuirà alla vittoria del *Futurismo*, che già si afferma con le *Parole in libertà*, il *Dinamismo plastico*, la *Musica senza quadratura* e l'*Arte dei rumori*, e pel quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista.

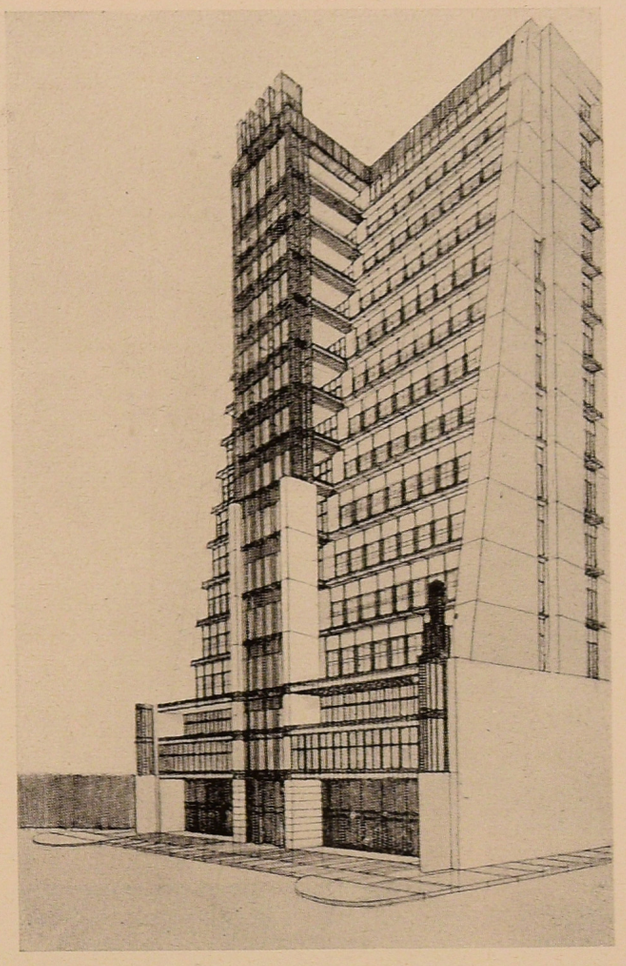
(11 luglio 1914). ANTONIO SANT'ELIA

Il documento meraviglioso sembra scritto ieri tanto è fresco ed impressionante nella sua lucida e precisa preveggenza. Sant'Elia, l'Architetto Illuminato.
Oggi i tempi hanno dato ragione alle sue parole.
I tempi futuri daranno nuove conferme.
Anche nei dettagli quest'uomo aveva veduto con superba chiarezza e sicurezza. Noi vediamo nei suoi progetti le finestre a nastro luminoso, le pareti di vetrocemento... Persino nel graficismo. La sua maniera di disegnare nitida, lineare è la sola adottata dagli architetti di oggi... maniera selezionata ed adottata da lui in un'epoca in cui facevano furore i disegni impressionistici alla Otto Riet ed il confusionismo grafico a grande effetto di ombre e di nuvole!
Critica alla sua opera? Ben poca cosa.
Tutto quello che ha disegnato e scritto il Grande Maestro è quasi inattaccabile oggi a 20 anni di distanza!
Io non sono d'accordo con lui sui seguenti punti:
1) Nelle strade sprofondate «nella terra per parecchi piani e congiunte per i transiti necessari da passerelle metalliche e da velocissimi *tapis roulants*», perchè sono personalmente convinto che i pedoni transiteranno al livello naturale del terreno fra grandi parchi ed i veicoli su passerelle in piani superiori.
2) Nel combattere e disprezzare le linee perpendicolari ed orizzontali e le forme cubiche e piramidali perchè credo alla coesistenza, anzi alla eguale importanza, nell'architettura vivente, delle linee perpendicolari ed orizzontali e delle linee oblique ed ellittiche che egli propone.
Le forme cubiche e piramidali m'interessano in architettura come tutte le forme dei solidi geometrici elementari. (E d'altra parte non sono le piramidi costituite da linee oblique? Ed i suoi edifici con facciate inclinate non sono forse elementi di piramidi?).
3) Sulla ubicazione degli ascensori esterni *anteriormente alle facciate* perchè riducano lo sviluppo utile del prospetto (è essenziale che nelle città moderne venga utilizzato in pieno), tolgono luce e visibilità alle finestre, e proiettano una notevole ombra. Per me la loro posizione logica non è certamente quella prevista da Sant'Elia.

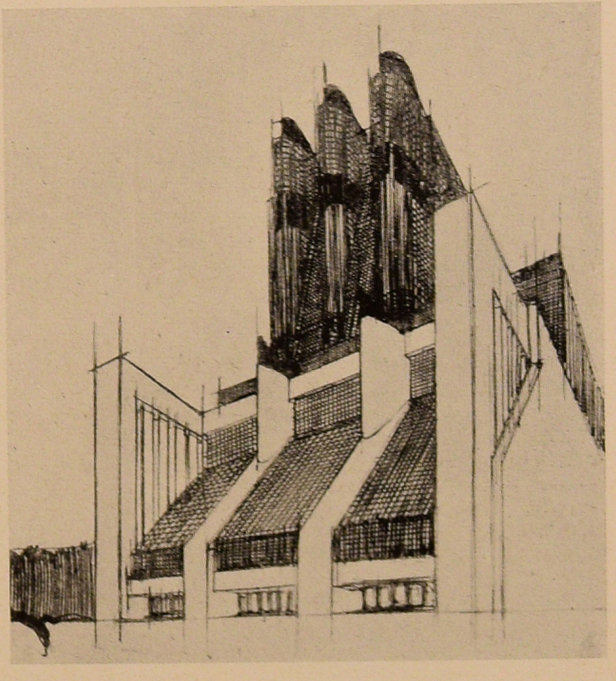
Ma tutto questo è molto facile dirlo oggi!

Nato a Como il 30 aprile 1888, Antonio Sant'Elia studiò a Como prima alle Scuole Tecniche, poi alla Scuola Castellini. Capomastro a 17 anni a Milano addetto al Canale Villoresi, poi al Comune. Iscrittosi all'Accademia di Brera e seguitone i corsi dà gli esami di Architetto a Bologna riportandone i massimi voti. A 24 anni, entrato nel Movimento Futurista, lancia il famoso Manifesto sull'Architettura.
Scoppia la guerra. Volontario ciclista, Sottotenente dei bombardieri. Due medaglie d'argento. Il 10 ottobre 1916 comandando una pattuglia d'assalto presso Monfalcone, una palla in fronte.

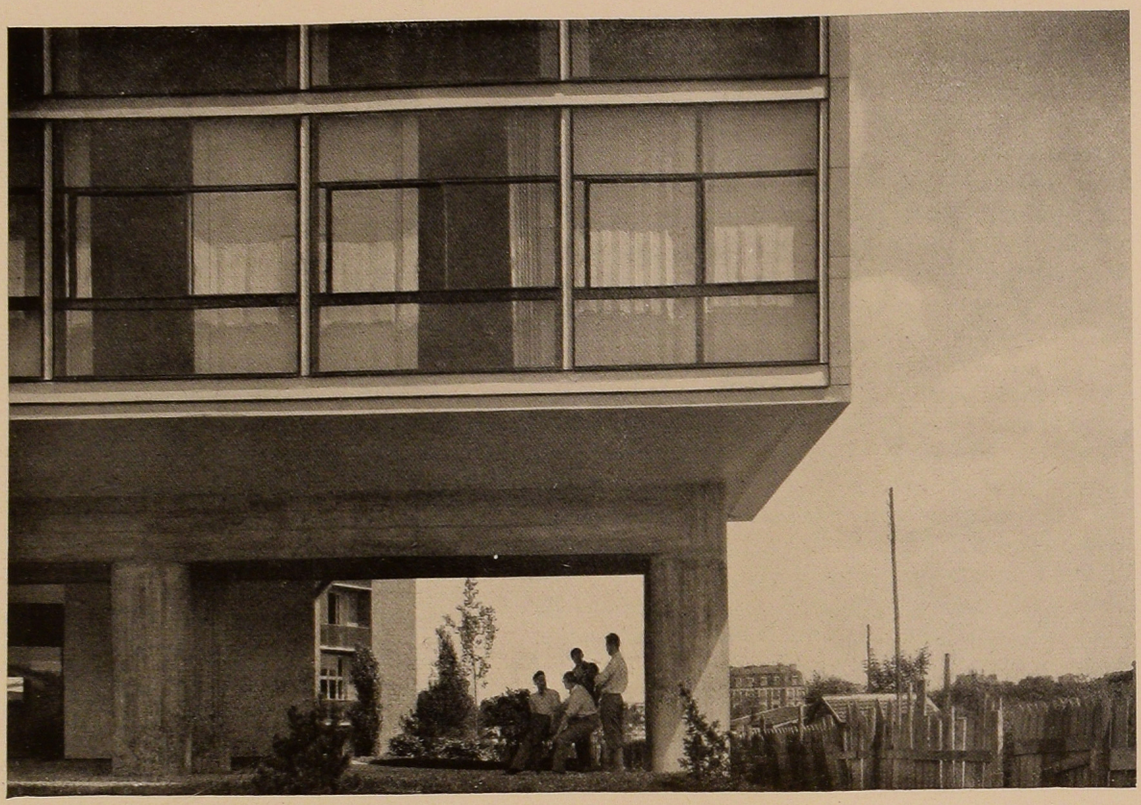
GUIDO FIORINI



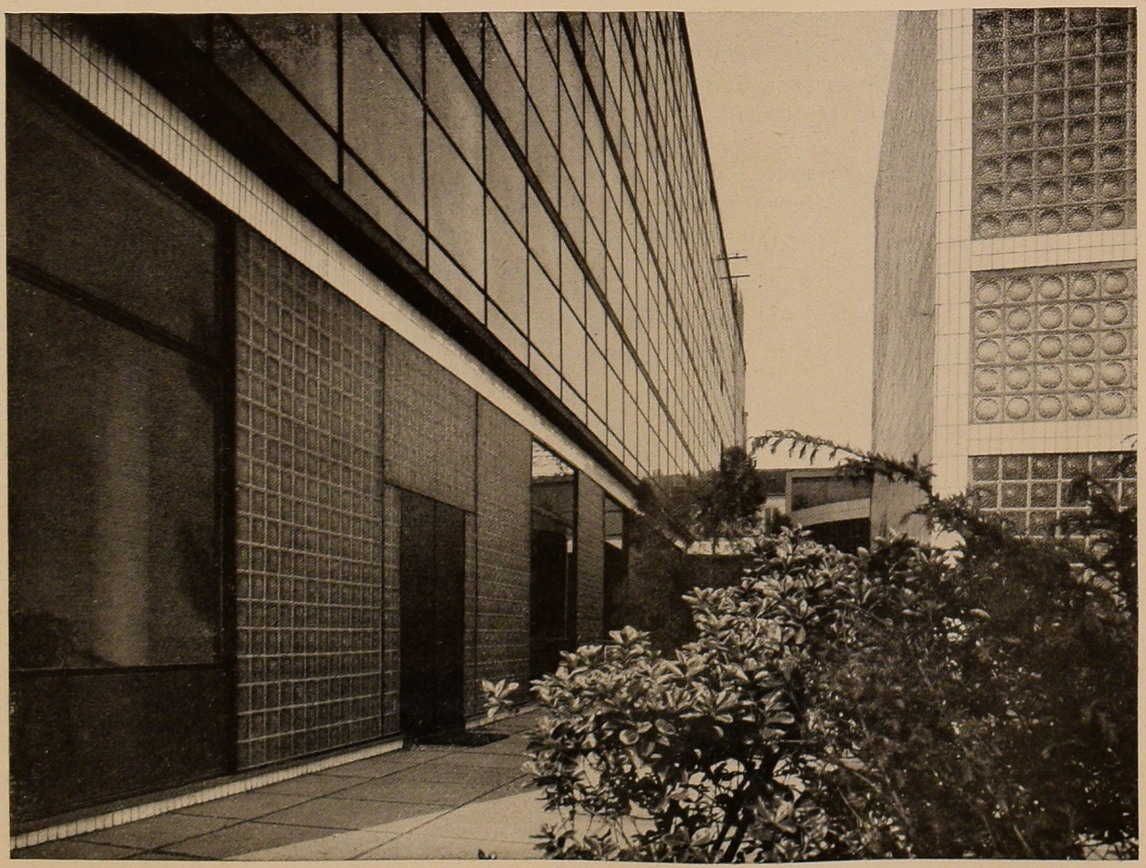
ANTONIO SANT'ELIA — Casa a gradinata con ascensori esterni



ANTONIO SANT'ELIA — Teatro



CASA DEGLI STUDENTI SVIZZERI alla Città universitaria di Parigi.
OSPIZIO PER LA VECCHIAIA, a Parigi, dell'Esercito della Salvezza.



BAR AMERICANO, Venezia - Ideato dal Sig. **G. RIZZO** e realizzato dall'Arch. **M. BEGA** di Bologna
Ditta **F.lli LUCE** - Sito in campo R. Selvatico - Su progetto dell'Arch. **C. CRISTOFOLI** di Venezia

B E N E D E T T A
E L'AEROPITTURA GEOGRAFICA

Benedetta, poetessa futurista di " Forze umane „ e di " Viaggio di Garará „ , che nella poesia futurista manifestano una potenza originale assoluta, ha determinato nell'aeropittura una sua volontà precisa e felice di trasfigurazione lirica spaziale, assolvendo tre compiti: dare la trasparente soavità di tono d'un azzurro o d'un verdolino che garantiscono l'autenticità del volo vissuto e dell'altezza goduta — dare i tipici caratteri plastici delle cose sospese e volanti — esprimere coloristicamente tutto lo spazio che separa l'apparecchio dalla terra.

Nelle cinque pitture murali (metri 3,25 × 2 ognuna) intitolate:

sintesi delle comunicazioni marittime;
sintesi delle comunicazioni aeree;
sintesi delle comunicazioni terrestri;
la radio;
il telegrafo e il telefono, che decorano il nuovo Palazzo delle Poste di Palermo (Architetto A. Mazzoni),

Benedetta realizza un tipo di aeropittura assolutamente nuova, che chiamo **GEOGRAFICA**. Dato uno spazio ampio, la pittrice riesce a fissare in modo probante una serie di antitesi di proporzioni e distanze e una serie di dinamismi tra le distanze con compenetrazioni e simultaneità espressive di uno stato d'animo sferico terrestre.

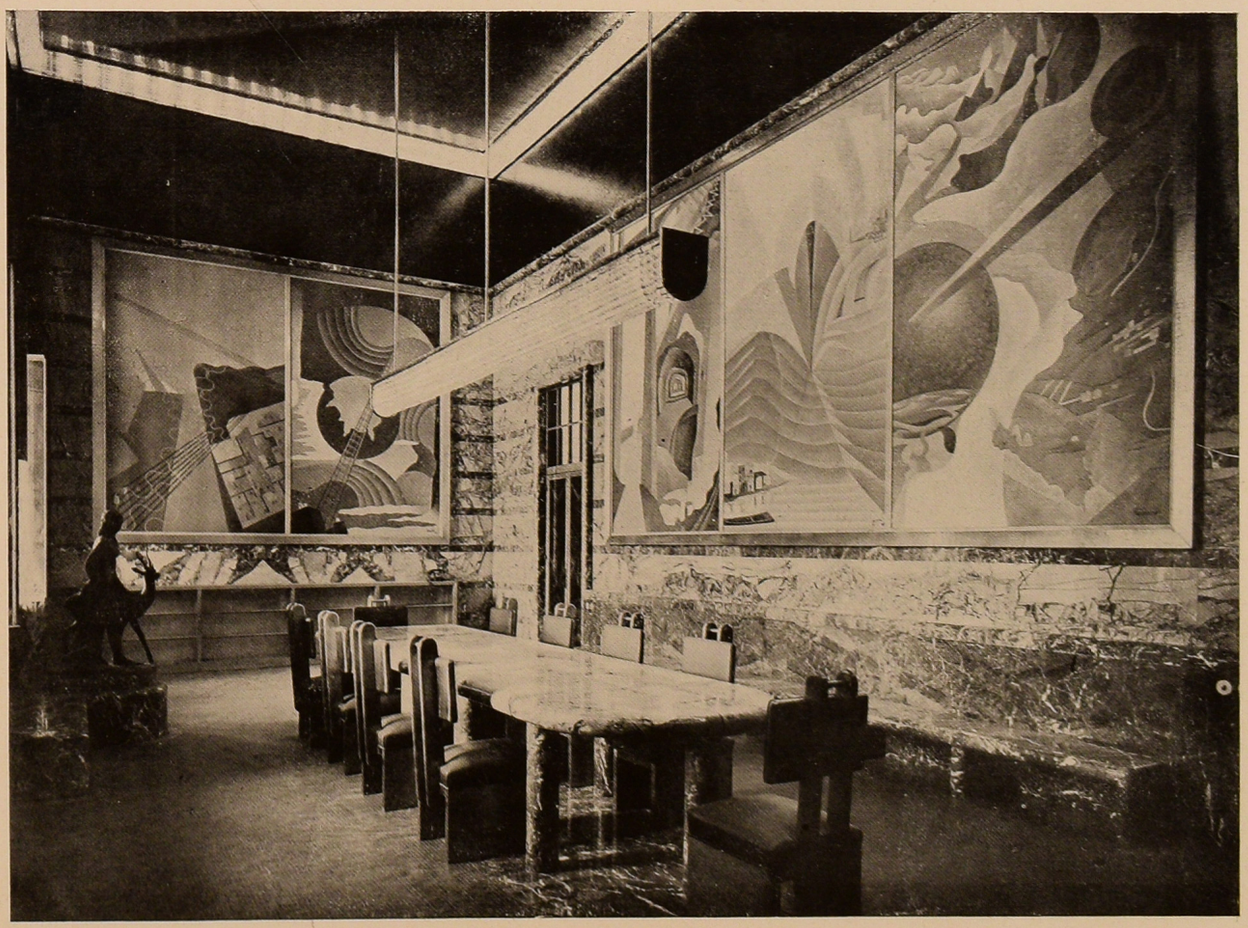
Il valore maggiore delle cinque pitture murali è costituito dalla genialità complessa della composizione ideata per una grande parete e che non sarebbe stata concepibile per un quadro da cavalletto, lo spazio da dipingere costituendo in certo modo la ragione essenziale dell'opera d'arte.

Rendere l'emozione di un viaggio di transatlantico dalla Norvegia a Tripoli esige almeno due metri di distanza dalla prua ingigantita del transatlantico (in secondo piano) al porto africano rimpicciolito in primo piano. Per convincersi di ciò occorre ricordare il valore d'arte da me attribuito alle costellazioni artificiali costruite da Jacopozzi sulla Torre Eiffel e più grandi alla vista di quelle vere; e la differenza tra il Partenone sulla sua rocca e la sua copia sottostante simile a una gabbia di canarini.

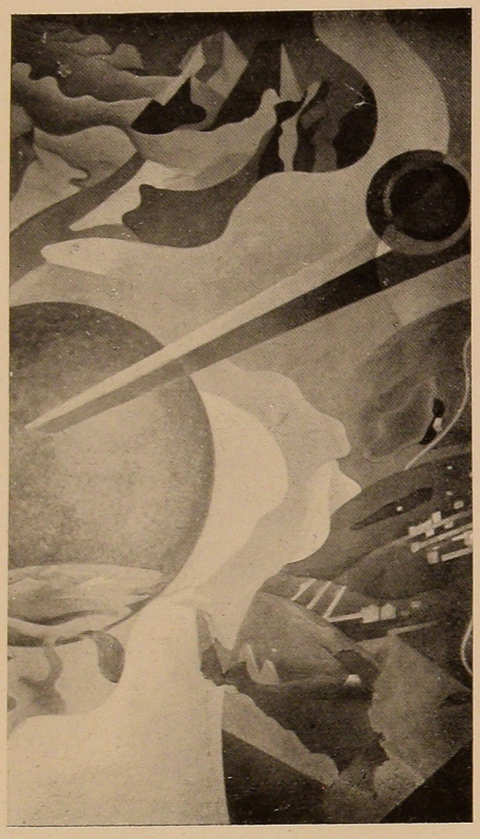
F. T. MARINETTI

BENEDETTA

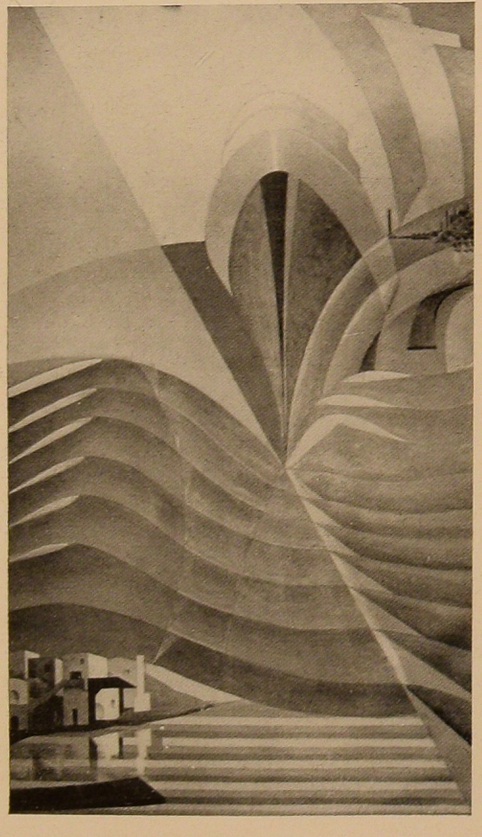
PITTURE MURALI DI BENEDETTA
nel Palazzo delle Poste e Telegrafi di Palermo
(Arch. ANGIOLO MAZZONI)



BENEDETTA



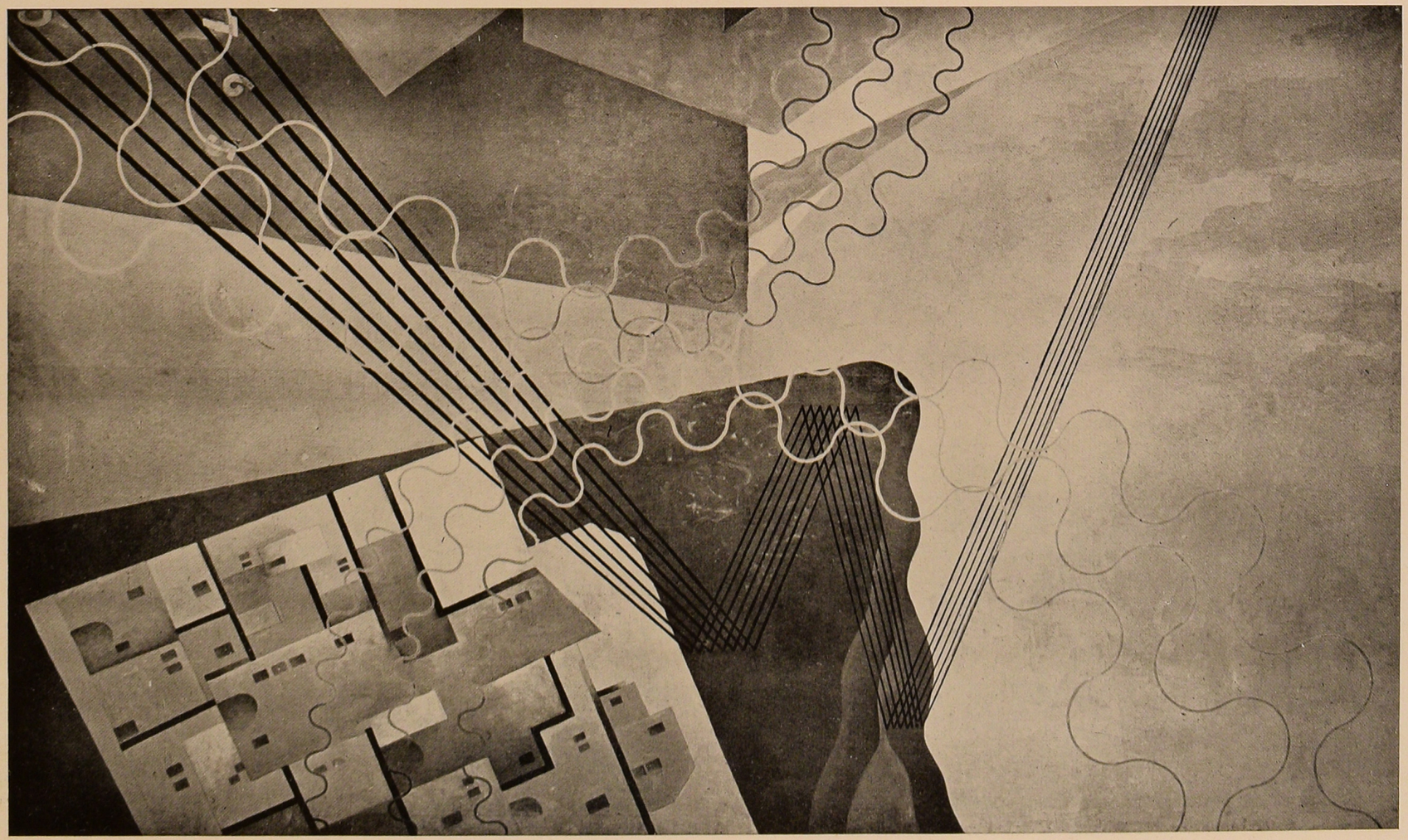
« Sintesi delle comunicazioni aeree »



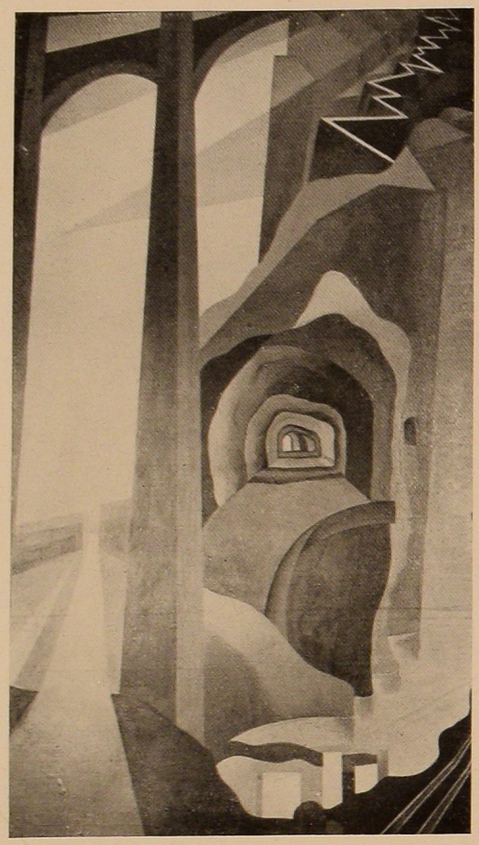
« Sintesi delle comunicazioni marine »

BENEDETTA - "Pitture murali nel Palazzo delle Poste e Telegrafi di Palermo„

« TELEFONO E TELEGRAFO »



BENEDETTA

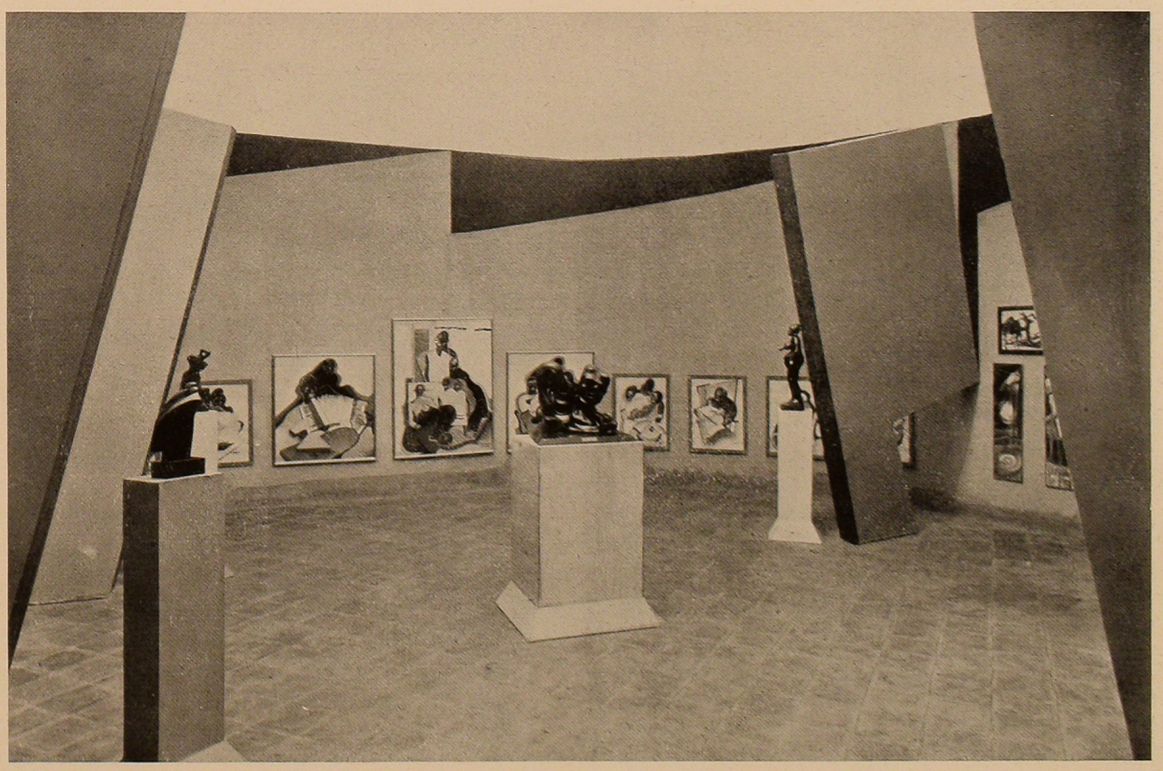


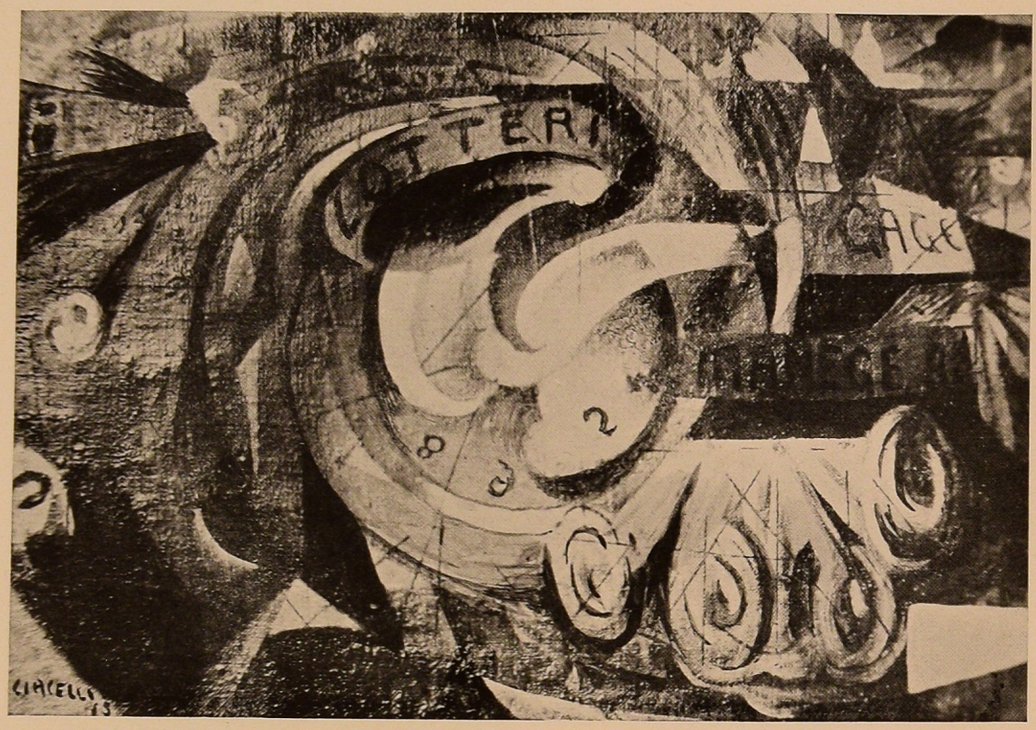
« Sintesi delle comunicazioni terrestri »

« La Radio »

SALA FUTURISTA
ALLA MOSTRA D'ARTE COLONIALE

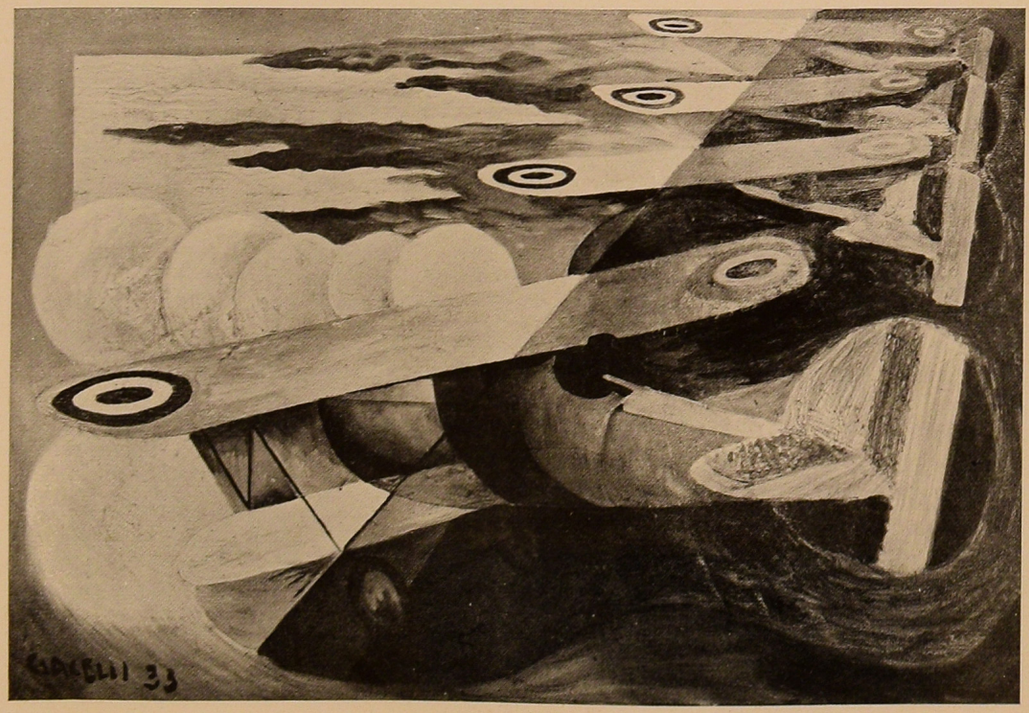
SEZIONE PERSONALE
DEL FUTURISTA TATO





« **Composizione** »
(Collezione M. Tozzi)

ARTURO CIACELLI



« **Aeropittura** »

IL CONVEGNO VOLTA DEL TEATRO

Nella prima giornata del grande Convegno Volta del Teatro alla Reale Accademia d'Italia, fra i molti discorsi pronunciati dalle celebrità convenute da ogni parte del mondo quello seguente pronunciato da S. E. Marinetti sul cinematografo e il teatro di prosa e diramato dall'Agenzia « Ala », ha sollevato un entusiasmo indescrivibile per la sua eloquenza eccezionale. S. E. Marinetti ne improvvisò l'altrettanto eloquente traduzione in francese.

« Pur riconoscendo che le arti cinematografiche e radiofoniche nel loro sviluppo rapido e sorprendente hanno aggravato la situazione del teatro di prosa, credo assurdo disconoscere i nuovi valori cinematografici incontestabili dal punto di vista visivo, dinamico, geografico e cosmico. Credo assurdo auspicarne la decadenza e la fine. La cinematografia, la radio e la televisione sono arti nuove che nulla hanno a che fare con le leggi della letteratura. Verranno perfezionate ma lontano dalla letteratura. Questa costituisce invece l'essenza del teatro di prosa. Per letteratura intendo l'arte di mettere in moto le parole intensificandone il significato, le suggestioni e la musicalità per giungere al puro spasimo della poesia. Considero errato ogni tentativo di confondere il teatro di prosa con la cinematografia. L'essenza letteraria o poetica del teatro venga, ed è indispensabile, agilizzata.

Si abbandoni al più presto ogni forma pedantesca e ogni peso dottrinario. Siano scatenate le parole per raggiungere la massima sintesi e la massima velocità impressionante ma non si abbandoni per nessuna ragione l'ideale valore del pensiero reso plastico e sonoro per virtù della parola. Non ammetto la divisione fatta tra teatro di prosa, che secondo alcuni sarebbe il vero teatro di prosa, e un certo teatro di poesia, che si tenderebbe di abolire o trascurare perchè tedioso o inadatto ai tempi nostri. Considero la poesia come l'ebrietà divina indispensabile d'ogni prosa degna di rimanere. La poesia è anche l'intensità e la forza tecnica d'una bella prosa. Un teatro di prosa quindi che si rispetta è implicitamente un teatro di poesia. Non ammetto la teoria di coloro che sognano di velocizzare dei drammi classici cinematografandoli. Se questi drammi sono belli imbruttiranno mutandosi in pessime cinematografie. Non ammetto d'altra parte un teatro di prosa in cui poeti capaci di bello e profondo scrivere rinuncino ai ridenti colori delle immagini o ai cozzanti rintocchi delle originali musicalità per gareggiare col cinematografo in mutismo e in mimica elementare. Il grande poeta Maeterlinck velocizzi se crede il suo stile, lo arricchisca di mille simultaneità ma non vi rinunci mai per un superficiale riassunto del suo stato d'animo sullo schermo. Qualsiasi film che volesse offrire sullo schermo l'*Amleto* senza la fastosa profonda e polifonica rete di immagini pensieri verbalizzati fallirebbe offendendo insieme poesia, teatro e cinematografo.

Concludendo: simpatia, favore e gloria alla cinematografia e alle altre arti meccaniche nei loro tipici perfezionamenti di visibilità, dinamismo, sintesi, compenetrazioni di tempo spazio apparizioni evane-

scenze, ampiezza geografica e valutazione del globo terracqueo. Ma egualmente: simpatia, favore e gloria ad un teatro di prosa sempre più agile sorprendente simultaneo costruito tutto d'indispensabili parole incatenate o scatenate, cariche di pensiero condensato e di emozione distillata. Viva il futuro. Abbasso l'ibridismo ».

■

Dopo le discussioni sul « Teatro di Masse » di Massimo Bontempelli e su l'architettura e la tecnica dei teatri di masse di Gaetano Ciocca, Virgilio Marchi e Walter Gropius, S. E. Marinetti — informa l'Agenzia « Ala » — con grande eloquenza illustra il teatro italiano in tutto il suo sviluppo moderno. Egli esalta i più noti autori analizzandone le opere. Dimostra così la grande varietà di temperamenti e tendenze di D'Annunzio, Pirandello, Rosso di San Secondo, Giannino Antona-Traversi, Sem Benelli, Luigi Chiarelli, Bontempelli, Antonelli, Gino Rocca, Lopez, G. C. Viola, A. De Stefani, Berrini, Betti, De Benedetti, Lucio d'Ambra, Bonelli, Colantuoni, G. Zorzi. S. E. Marinetti elogia la critica italiana e particolarmente tra i più noti critici Renato Simoni e Marco Ramperti. Seguì poi una sua brillante enumerazione delle qualità eccezionali che resero mondiali la Duse, Zacconi, Novelli, la Reiter, la Mariani, Ruggeri, la Irma ed Emma Gramatica, Marta Abba e Petrolini, soffermandosi sul maggiore di tutti, Ermete Zacconi, di cui rapidamente descrisse l'ingegno e le glorie. Fra i scenografi e maestri di scena italiani egli parlò specialmente di Enrico Prampolini proclamandolo il più grande scenografo del mondo.

Il poeta Marinetti entra quindi a stabilire i rapporti tra il teatro e la morale dei popoli. Lo spettacolo, egli dice, in forma prosastica pura, o in forma mista di varietà e di cinematografo, nonostante la momentanea crisi, non è pensabile che sparisca. Si tratterà piuttosto, oggi che la energetica fascista si va imponendo nel mondo, di indicare le vie per cui lo spettacolo potrà influenzare la vita morale dei popoli. Uno spettacolo dovrà essere uno svariato e intenso divertimento, e aver come caratteri: una teatralità ottimista e gioconda; una sintesi di vita trasfigurata e di sogno; una velocità e simultaneità di ideazioni e di movimenti; una « mondialità » che dia allo spettatore il senso totale della Terra, acuendo l'istinto di gara fra i popoli; un'appassionata « aerovita » che gli suggerisca il desiderio di staccarsi dalla Terra; insomma un'estetica della solidarietà umana del disinteresse dell'eroismo in tutte le sue forme, un'estetica della guerra nei suoi splendori di individui e di macchine ed una esaltazione continua della Patria.

A questo scopo, lo Spettacolo dovrà esser guarito dalle sue attuali tare, e cioè: l'ossessione del realismo, col conseguente, mortificante pessimismo; l'ossessione dell'erotismo; l'ossessione del denaro e del lusso; l'estetica idiota del delitto organizzato. In conclusione: nessun moralismo che freni lo slancio virile, ma una dinamica interpretazione futurista di questa nostra grande civiltà meccanica, ideata e dominata dagli italiani.

Il discorso improvvisato con una eloquenza insieme rovente e precisa fu accolto da una ovazione frenetica ma provocò delle osservazioni da parte di alcuni congressisti stranieri e un vivace dibattito sull'estetica della guerra in contrapposto alla estetica pacifista dal punto di vista teatrale e letterario.

Il prossimo numero di "Stile Futurista„ sarà completamente dedicato alla

Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista

LA SCENOTECNICA FUTURISTA
AL CONVEGNO VOLTA DEL TEATRO

Nelle numerose discussioni che si svolsero nella Reale Accademia d'Italia, nelle pause delle sedute del Convegno Volta per il Teatro, Prampolini, uno dei delegati per la scenografia, ha precisato i problemi della moderna scenotecnica con A. Tairoff direttore del Kamery di Mosca, Gregor direttore della Biblioteca Nazionale di Vienna, Hilar del Teatro Nazionale di Praga, Lvow per la Compagnia Palmer, che lo hanno incaricato di mettere in scena lavori italiani per i teatri delle diverse nazioni.

Non si può negare che in questi ultimi trent'anni ci sia stata una revisione totale dei problemi che investono la tecnica e l'arte della messa in scena. Anzi si può affermare come l'evoluzione della scenotecnica abbia raggiunto dei risultati importanti.

I precursori che hanno contribuito con le loro teorie ed esperienze a nobilitare e rinnovare l'arte della messa in scena sono noti al mondo intero. Chi non conosce Antoine, Copeau, Gordon Craig, Stanislawsky, Ricciardi? Questi hanno ridato vita all'agonizzante scenografia annunziando e preparando con le loro messe in scena l'avvento di una autentica scenotecnica. Così in due tempi si può riassumere lo sviluppo della tecnica teatrale contemporanea: i maestri precursori e i perfezionatori.

I primi hanno realmente inventato pur basandosi sulle conquiste del teatro del passato da quello greco alle rappresentazioni dei misteri sacri, dalla commedia dell'arte al Teatro Shakespeariano.

In Italia, Ricciardi col suo teatro del colore (che diressi come maestro di scena in molte opere fra cui *L'Intrusa* di Maeterlink, il *Simoum* di Strindberg e *Chitra* di Tagore), introdusse per primo il concetto della luce psicologica. Il « *teatro del colore* » fu il primo esperimento italiano di un teatro d'arte pura con scenotecnica nuova.

Sempre in Italia ebbero egualmente splendore di novità le scenotecniche di Virgilio Marchi e Guido Salvini (Teatro di Pirandello), di Anton Giulio Bragaglia (Teatro degli Indipendenti). Le scenotecniche italiane del teatro sintetico futurista (Teatro Svandovo di Praga, 1921), del Tamburo di Fuoco (Teatro Nazionale di Praga, 1923), Dei prigionieri (Teatro Marinetti, 1928) e quelle dalla Pantomima Futurista Italiana (Teatro della Madeleine, Parigi 1927), da me realizzate fra tante altre esperienze.

A fianco se non dei precursori, ma certamente dei Maestri dobbiamo considerare i Russi: Mejerhold, Vactangoff e Tairoff.

L'apporto del Teatro Russo al rinnovamento dell'allestimento scenico è sostanziale.

La loro rivoluzione scenica, legata da un lato alla passione innata dei Russi per il teatro, dall'altro ad una volontà accanita di utilizzare il teatro per la propaganda politico-sociale, ha raggiunto risultati sorprendenti sia per potenza suggestiva sulle folle che per l'affermazione di nuovi sistemi tecnici di messa in scena. Lunaciarskj affermò che questa nuova scenotecnica russa è stata influenzata dal futurismo italiano. E di questo parere è anche Tairoff. Possiamo quindi dichiarare che le idee futuriste trovarono nei rifor-

matori russi della scena molti audaci e meravigliosi realizzatori.

Le innumerevoli realizzazioni sceniche da essi compiute rispondono ad un fine di educazione estetica delle masse in armonia con lo sviluppo novatore del teatro.

I saggi singoli offerti dal Kamernj — Teatro di Tairoff, del Teatro di Stato di Mejerhold, del Teatro Centrale dell'Armata Rossa, dei Balletti del Teatro di Mosca, unitamente alle tre categorie dei Teatri Operai: i clubs dei Sindacati; della Cultura Proletaria (Proletkult) e della Gioventù operaia (T. R. A. P.) sparsi nelle città, nelle campagne e nelle officine, con un numero complessivo di oltre 118.000 istituzioni e gruppi — dimostrano la impressionante proporzione e importanza che riveste il Teatro in Russia per l'avvenire sociale di un popolo.

I nuovi maestri di scena del Teatro Europeo contemporaneo logicamente tributari delle esperienze acquisite che hanno tentato con altri mezzi di dire una parola nuova sono: Gaston Baty, Dullin, Jouvet, Pitoeff, Autant-Lara (Art et Action) a Parigi; Sziffmann a Varsavia; Karl Heinz Martin a Vienna; Hilar e Dostal a Praga; Jessner, Hartung e Piscator nella Germania pre-nazista.

LA NUOVA SCENOTECNICA FUTURISTA

Al di là di questa rivoluzione artistica, i futuristi italiani hanno ideato un nuovo sistema di scenotecnica dominata assolutamente da questi principî: la sintesi, il dinamismo e la simultaneità. (1)

Furono così realizzate da me (Teatro sintetico futurista a Praga 1921 e Pantomima futurista a Parigi al Teatro della Madeleine di Parigi, 1927):

1° Una *scenosintesi*, bidimensionale, di piani astratti.

2° Una *scenoplastica* tridimensionale, di volumi astratti policromi.

3° Una *scenodinamica*, quadrimensionale, di luci e ombre policrome in movimento.

DAL PALCOSCENICO ALLO SPAZIOSCENICO POLIDIMENSIONALE

Mentre alcuni audaci Maestri e *régisseurs* del Teatro Russo e del Teatro Tedesco cercano il modo di inquadrare la scena nell'arcoscenico, e perfezionare il meccanismo tecnico del palcoscenico, i futuristi ritengono superati il palcoscenico e l'arcoscenico, e vogliono invece lo spazioscenico polidimensionale nel centro del cavo teatrale.

Questo spazioscenico polidimensionale di elementi plastici luminosi in movimento, nel centro del cavo teatrale, permette di irradiare e intensificare emotivamente l'azione scenica centrale, moltiplicare l'orizzonte degli spettatori circostanti, fare sconfinare i loro angoli visuali.

LO SPAZIO CONSIDERATO COME ATTORE

Appia, Graig e Tairoff hanno disciplinato la funzione dell'attore.

Appia stabilisce una gerarchia fra autore, attore, spazio. Finalmente i futuristi fanno assurgere lo spazio (concretizzato in una forma luminosa) all'importanza di un attore dell'azione scenica.

Considerando lo spazio come *un'individualità scenica* degli elementi che in esso si agitano è evidente che *l'unità scenica* sia raggiunta dal *sincronismo* fra la dinamica dell'ambiente scenico e la dinamica dello spazio-attore in giuoco nell'azione teatrale.

I futuristi sono convinti che questa scenotecnica polieespressiva risponde perfettamente a tutte le esigenze estetiche e teatrali della civiltà meccanica.

ENRICO PRAMPOLINI

---

(1) Questi principî estetici e tecnici furono da me enunciati in due manifesti pubblicati il primo nella *Bolza futurista* del marzo 1915 e il secondo nella rivista *Noi* del giugno 1924.

F A S C I S M O

AEROPOESIA IN PAROLE IN LIBERTÀ

P I N O M A S N A T A

Pino Masnata è stato proclamato in questi giorni primo vincitore del Premio di poesia « Elegia Fiumana » indetto dalla Confederazione Fascista dei Professionisti e Artisti per incarico del Comitato del Decennale di Fiume.
Pino Masnata, che sotto la guida di suo padre geniale chirurgo e audace fondatore del Fascio di combattimento di Stradella debuttò negli spavaldi autocarri delle spedizioni punitive lombarde, unisce, con simultaneità futurista, capacità e doveri di chirurgo a ispirazione e potenza sintetizzante di poeta futurista parolibero.
Il suo volume Anime sceneggiate *lo mise in prima fila dei futuristi che rivoluzionarono il teatro col bloccare in attimi essenziali l'infinito delle sorprendenti alogiche meraviglie del subcosciente e del cosciente drammatizzate e tali da divertire dinamicamente i nuovi pubblici italiani.*
Il suo volume Tavole parolibere *ci presenta un parolibero ossessionato di raggiungere la massima sintesi col minimo di parole e forme grafiche pittoresche.*
Questo poema parolibero Il Fascismo, *che* Stile Futurista *pubblica, è, secondo me, la più bella ed impressionante sintesi del Fascismo espressa in parole in libertà che senza mai abbandonarsi in meandri esplicativi si mantiene dalla prima all'ultima parola chiarissima intensa ardente e commovente.*
Pino Masnata è stato proclamato, nel grande circuito nazionale di poesia futurista, poeta-campione 1933.

F. T. MARINETTI

1

il primo motore grida

metti in cornice di ferro il ritratto dell'ava Roma conquista legge tempio trireme maestra del mondo studente elementare

metti in cornice d'oro il ritratto dell'avo Rinascimento industria arte cattedrale caravella professore del mondo studente medio

alza la mano destra saluta l'Italia fascista stadio motonave giovinezza prodigio docente del mondo studente universitario

il mio motore ascolta ritmo-tamburo di giovinezza marciante passo olimpionico scattante uno-due uno-due centomila centomila balilla sulle strade fiancheggiate da piccole italiane bianco-neri paracarri imperiali

sono l'orgoglio presente passato futuro e grido vin-ce-rò vin-ce-rò vin-ce-rò

2

il secondo motore canta

concepimento fascista

travaglio Caporetto scioperi doloroso

parto Vittorio Veneto marcia su Roma felice

terra poeti pittori musicisti donne creano frutta poemi quadri canti bimbi a milioni e milioni

riccioli biondi riccioli bruni

sono la fecondità umana immortalità con ritmo perfetto canto cre-e-rò cre-e-rò cre-e-rò

3

il terzo motore urla

combattimento gagliardetti pugnali camicie nere arditi di guerra squadrismo

ricordo di mille battaglie vittorie e desiderio gioia di nuove audacie morte-vita

mille terre il mondo da conquistare

a nord il fiume Sport lunga aspra valle roccia diga cascate rimbombo di folla negli stadi centrale milioni chilovolta energia luce

a chi quel fiume fascisti? a noi!

a est le bianche giganti irraggiungibili cime Scienza neve lenzuoletti bianchi di sala operatoria misteri della vita terra umanità metalli vibrazioni cielo

a sud la riviera Poesia onde di versi parole di spuma su foglio azzurro rigato spiaggie strade ondulazioni ville musica fiori boschi profumi colori

a ovest la pianura biondo frumento Politica grigio orizzonte sagome di fabbriche pennacchi di fumo bagliori minacciosi di fornace filosofia economia popolo

oltremare la colonia Donna oasi dolcisssimi grappoli di datteri dune calde indolenti speranza di aratro maschio colonizzatore

a chi tutto fascisti? a noi!

sono la lotta schizzo olio bollente ed urlo a-la-là a-la-là a-la-là

4

il quarto motore batte

treni rapidi sulle strade ferrate passaggio a livello attenzione attenzione

automobili sulle autostrade asfalto svolta pericolosa rallentare tenere la destra

motoscafi fuoribordo transatlantici boe nastri azzurri massime medie orarie

aeroplani idrovolanti 2400 cavalli mesi mesi allenamento mesi sacrificio piloni primato assoluto velocità

la velocità nega l'anarchia sociale

non disciplina pesante catena del medioevo prigione oppressione ma disciplina lucente cinghia di trasmissione figlia modernissima necessaria universale della velocità

fanale rosso alt

fanale verde avanti simultaneamente

non più esseri viventi ribelli ma solo macchine docili lubrificazione perfetta

sono la disciplina ruota volano monotona felice 6000 giri e batto
si-gnor-sì si-gnor-sì si-gnor-sì

5

sono i quattro orgoglio fecondità lotta disciplina nuovi motori a nafta splendore della motonave Italia in lotta di primato sul mare del mondo

sala delle macchine cattedrale vibrante nere colonne pulsanti ferro misticismo elettricità acciaio abissi pareti santità mistero di tubi timore minaccia di alte pressioni

non toccare pericolo di morte

ingresso vietato ai non autorizzati

meccanici in camicia nera necessaria cieça obbedienza telefonica

avanti-tutta-forza al comandante Mussolini sul ponte di comando altissimo dominante

su tanta potenza apparato motore 45 milioni il sole è un faro che rende luminosa la scia rotta sicura e la tempesta è una mamma che muove brontolando una culla

in silenzio ascoltare capire i motori

vin-ce-rò vin-ce-rò vin-ce-rò
cre-e-rò cre-e-rò
a-la-là a-la-là a-la-là
si-gnor-sì si-gnor-sì si-gnor-sì

(Anno XII)

PINO MASNATA

IL FUTURISMO

Pubblichiamo una parte della conferenza sul futurismo tenuta dal Senatore Innocenzo Cappa all'Università degli stranieri di Perugia.

Del futurismo, venticinque anni or sono, circa, si cominciò a parlare, quando lo determinò una esigua pattuglia di giovani, a capo della quale si mise F. T. Marinetti, temperamento entusiasta e battagliero, e allora ribelle anche in politica, il quale lanciò il suo grido di riscossa proprio da Milano, città operosa, ma bonaria, e ligia alle tradizioni, soprattutto in arte, e non certo sede di capricci raffinati dello spirito.

Si racconta che il gruppo dei giovani, che soleva riunirsi nella casa ospitale del futuro Capo, uscendone a notte, qualche volta si dedicasse a spedizioni punitive contro i vetri delle finestre delle persone più notoriamente sciocche, e contro le cose brutte.

Una sera offesero con il lancio di inchiostri variamente colorati uno dei più brutti monumenti di Milano, che in fatto di monumenti brutti ha una specie di privativa.

I giornali della città, poichè si trattava di una statua anche patriottica, protestarono contro il gesto degli ignoti, attribuendolo a sentimenti antigaribaldini.

Tra essi uno — *La Lombardia* — affermò che si sperava di salvare la statua (era quella del Generale De Medici) « restituendola ad un solo colore come le policromie greche ».

Allibiti da tanta ignoranza i futuri futuristi furono più che mai convinti che era necessario liberare l'Italia dagli imbecilli, provocandone il furore in tutti i campi.

La sintesi verbale della lotta fu dettata dal Marinetti nella bella e ardente parola « Futurismo ».

Vero del tutto o in parte, oppure leggendario, l'episodio ha anche esso un valore simbolico.

Si iniziò così una battaglia, della quale gli stessi fautori non prevedevano tutto lo svolgimento. L'essenziale consisteva nel combattere per sconvolgere una situazione di inferiorità.

A capo del movimento si mise, come abbiamo detto, il Marinetti, singolare figura di letterato italo-francese, in quanto, nato ad Alessandria d'Egitto, egli frequentò scuole anche francesi, ed usa nei suoi più mirabili poemi la lingua di Francia; ma è uomo italiano al cento per cento.

Nell'Italia del 1910, socialistoide, pacifista, bottegaia e borghesoide, le vette della letteratura, alle quali miravano gli sguardi degli intelletti migliori, erano Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pascoli.

Gabriele D'Annunzio, ciclopico dilettante; nel senso più alto della parola, archeologo del motto, benchè eroe infaticabile del piacere e del rischio, pagano, complicato, crudele a parole e probabilmente non *generoso* ad opere, era un superbo maestro per il lusso dei vocaboli ricchi, ma costituiva un anacronismo nell'Italia, che doveva alla fine crearsi una lingua tutta viva, molto nuova, quasi nuda.

Il magnifico immaginifico ci riportava, invece, alla idolatria del verbalismo passatista.

Il Pascoli cantava, per contro, con divina malinconia l'intimismo del dolore, donando alla nostra grossa lingua aulica le trasparenze, le sfumature più evanescenti e sottili, creando la dolcezza del rimpianto, allontanando spesso le trombe della rettorica, con la tristezza sconfortata e la dolorosa mitezza di un violino notturno. Ma ci insegnava troppo la vita contemplativa.

Noi dovevamo diventare forti di modernità e il Pascoli ci indeboliva e il D'Annunzio ci svuotava sensualmente.

Il Marinetti, non a caso nato, per volontà anzi del destino, in quella Alessandria d'Egitto, che fu il rifugio dell'ultimo ellenismo, e che tanto piacque nella sua poesia al Marino (adoratore costui dei decadenti dell'ellenismo e della latinità), parve essere chiamato da una designazione suprema a diventare la ripetizione e la antitesi dell'autore del poema *L'Adone*.

Nulla della sognante falsità idilliaca del Marino in questo moderno agitatore, nutritosi di una poesia francese, cioè di una poesia, che sa dire tutto ciò che è più complicato e che si tormenta nel desiderio di stare all'avanguardia.

Eppure anche nel Marinetti « è del poeta il fin la meraviglia ».

Eccolo sulle platee d'Italia a bandire il verbo della nuova scuola.

Bello, giovane allora, aspro anche adesso, dinamico, riceveva a piede fermo le contumelie ed ogni lancio ostile; e un giorno su un palcoscenico di Napoli sbucciò tranquillo una arancia, lanciatagli contro e se la mangiò serenamente, mentre il pubblico passava dalla inimicizia all'applauso. (Se il Rossini nella prima sera del *Barbiere di Siviglia* avesse fatto così, l'opera immortale avrebbe contato una sera di più di successo).

Senza batter ciglio, senza indietreggiare, dominando col suo contegno l'ira delle folle, egli non correva che un rischio, quello di essere applaudito troppo presto, perchè il futurismo non è più futurismo, quando viene accettato dai filistei.

Intorno a lui poeti, architetti, pittori, dal Boccioni al Sant'Elia, al Soffici, dal Palazzeschi a Giovanni Papini, a Paolo Buzzi, rivoluzionario e Segretario del Consiglio della Provincia di Milano in Prefettura.

Una miniera di intelligenze, le quali, anzichè cercare il successo, come si disse scioccamente dagli avversari, col trucco del rumore suscitato intorno al loro sforzo, respingevano una fama sicura e che sarebbe loro stata concessa subito, se non avessero deviato dalle solite strade.

Il Marinetti è, tra gli altri, un fortissimo artista. Più francese che italiano nel suo *Roi Bombance*, che,

scritto in francese, è rabelesiano e baudelairiano fino al tormento lirico, ha in ogni suo volume pagine notevolissime.
Leggete anche soltanto *L'alcova d'acciaio* e purchè sappiate vincere il fastidio della diversità, vi sentirete davanti ad un grande scrittore.
Accanto a lui l'indimenticabile Boccioni, che ha compiuto il miracolo di rendere accettabile il futurismo in pittura, dove è assurdo ed illogico, ed il Sant'Elia, gloria dell'architettura italiana.
Accanto a lui, tra i musicisti, Balilla Pratella, paradosso vivente, grasso, tondo, roseo, buon padre in giovane età, futurista e passatista, italianissimo e regionalista, malinconico e sensuale, raccoglitore delle canzoni della sua Romagna, ricco di melodia da venderne e che nello *Aviatore Dro* ha compiuto il magnifico delitto di sottrarsi al fascino della tradizione melodistica italiana.
Il futurismo, per opinione borghese diffusa, è accostato al seicentismo, come episodio di delirio. Il Seicento « delirava », ha detto Vittorio Alfieri, che non era un grande poeta. Il futurismo « delira », dicono i miopi, per una ricerca bugiarda di accostamenti strani.
Nulla di più falso. Se il marinismo è paganesimo pacifista, il futurismo fu sin dall'inizio paganesimo di guerra. Se il Marino alterò le forme della poesia italiana, per essere nuovo, ma nello stesso tempo copiò il decadentismo ellenistico e latino, il Marinetti vorrebbe sconficcare ogni gemma della tradizione, per arrivare al trionfo della parola libera.
I futuristi non amano la forma, perchè dietro la forma ricercano spasmodicamente segreti delle cose e delle idee in formazione.
Come la fisica è arrivata dal concetto dell'atomo inscindibile al concetto dell'atomo-oceano, animato da milioni di elettroni, così l'arte della rappresentazione statica della realtà dovrebbe salire alla rivelazione di una materia nuova in formazione e del mondo dello spirito quando « diventa ».
Si comprende perchè in questa ricerca del movimento la pittura dovesse offrire il campo meno opportuno. La parola e la musica sono chiamate a rappresentare il movimento; la pittura e l'architettura, pur animandosi nella ricerca del moto, sono fatalmente statiche. Se in pittura il tuo segno e la tua forma non concludono, tu non ci doni la realtà nè la poesia e non crei opera d'arte, ma eludi l'arte e calunni la poesia. Ciò nonostante quanta ansia generosa in quegli artisti, che alla forma morta cercavano di sostituire l'ansia dell'invisibile ed ancor oggi inseguono, con un tentativo pieno di idealismo, il travaglio della formazione delle idee e delle cose.
Senza accorgersene essi sono religiosi, in quanto osservano la vita in ciò che ha di miracoloso e divinamente misterioso.
L'artista, che vuole penetrare oltre la forma, e squarciarla, per farla diventare fremito, serve, anche quando non riesce, ad una bellezza eroica.
In letteratura i futuristi, detestando le formule, gridando a morte contro la rima e contro il verso, chiedendo per ogni ritmo ogni libertà, ripetono, del resto, un desiderio che è di tutti i secoli.
Già nel 1831, ha ricordato il Salvadori, parlando precisamente dei futuristi, Wolfango Goethe si lamentava di essere troppo vecchio, per potere scrivere ad assonanze in ritmi disuguali, battendo in breccia la idolatria delle convenzioni. E pur essendo passatista, Giosuè Carducci nelle *Odi Barbare*, ricercava nuove forme di metri antichi per una nuova poesia.
Secondo noi l'errore del futurismo che ha sempre ragione nella battaglia contro il passato sterile, consiste nello avere insistito in una esasperazione, che si spiegava soltanto ai primi momenti.
Per svegliare i dormenti da secoli occorreva il rimbombo della esagerazione. Dopo era necessario costruirsi una disciplina.
Di qui qualche contraddizione tra l'anarchia dello individualismo marinettiano e l'ardente amore, che egli ha sempre nutrito, per la nostra adorabile Patria, l'Italia.
E così, detestando la donna-sentimento, e la famiglia prigione, lodando l'individualismo sino al furore, egli mise qualche volta in pericolo quella stessa idea di Patria, che pure venera, e quella disciplina della famiglia, che pratica dolcissimamente.
Lo spirito umano ha sempre avuto bisogno degli impulsi del genio individuale, ma esso è nello stesso tempo un risultato collettivo della tradizione.
L'Italia soprattutto, che ebbe in Dante il cantore dello spirito, animato dall'amore di nostalgia per una donna morta, può adoperare ogni macchina, ma non sarà mai schiava delle macchine, e in amore non sostituirà mai la macchina alla carne ed allo spirito umano.
Oggi il futurismo non è più una dottrina. Come dottrina armata di orgoglio intellettualistico renderebbe impossibile la collaborazione delle generazioni, mentre la Patria è precisamente una collaborazione dei vivi e dei morti, attraverso la coltura e il sentimento che riconciliano le tombe alle culle.
Ma il futurismo merita ancora tutto il nostro rispetto, poichè ci ha reso un grandissimo servigio, distogliendoci dalla superstizione del passato e dalla mediocrità tranquilla.
Ha agitato una generazione e ne ha preparato un'altra. Ha sconvolto le parrucche degli ipocriti e messo in fuga la viltà degli accademici di un tempo.
Ha posto un problema che il Regime Fascista sta risolvendo, in quanto il Fascismo è insieme futurismo e romanità.
Per questo F. T. Marinetti potè entrare nell'Accademia d'Italia, creata da Benito Mussolini.
Il genio del Duce è sintetico e, mentre esalta il primato dello spirito, si serve delle macchine per lanciare lo spirito alla conquista dello spazio.
Come metodo poi il futurismo è una reazione di tutti i secoli.
Mentre Giovanni Battista Marino, idilliaco cantore della voluttà sterile, schiudeva le porte all'Arcadia, F. T. Marinetti ha in parte preparato l'Italia di tutte le audacie e di tutte le bellezze.

INNOCENZO CAPPA

DALLE "TRE GRAZIE„ NEOCLASSICHE ALLE AEROCERAMICHE FUTURISTE

Agli albori del secolo — tra l'Esposizione d'Arte Decorativa di Parigi (1900) e quella di Torino (1911) — in pieno *Liberty*, quando la ceramica italiana guerniva di iris e cicogne colonne e mensole per le fiorite forme a cipolla o le *corbeilles* trionfali con girandole di putti e « grazie » svolazzanti, nelle arti maggiori scoppiava la bomba futurista.

(Guido Gozzano, con dolce malinconia, cantava il salotto di cattivo gusto di Nonna Speranza, e Sergio Corazzini le bambole di stoppa e i fiori finti sotto la campana di vetro...).

A Parigi i « Fauves » cambiavano di quartiere e d'opinione. Scesi da Montmartre a Montparnasse, nel trasloco dimenticavano Cézanne e l'impressionismo.

Ma la famosa « École de Paris » che aveva giurato di salvare la pittura dall'abisso, spinta da Henri Matisse precipitava a fondo con l'angoscioso dramma di Modigliani e col cubismo sterile di Picasso.

A Milano i futuristi Marinetti, Boccioni, Sant'Elia ed altri proclamavano, nell'ormai storico manifesto, che non c'era più niente da salvare del decrepito organismo artistico *bohémien* e libertario, ma che urgeva invece liquidare definitivamente il passato costringendosi ad uno stato primitivo, con nervi-muscoli-ingegno tesi davanti alla civilità meccanica prodigiosamente sviluppata, pronti a ghermire in sintesi, simultaneamente, colorati della loro violenza e afferrandoli in velocità, i nuovi valori plastici.

Oggi, dopo venticinque anni di eroismi continui, davanti alla certezza dello Stile Mussoliniano trionfante, fa piacere ai Maestri e ai giovani artisti italiani ricordare la profezia di Umberto Boccioni scritta tra un pugilato e un quadro nel 1912-1913:

« Uno Stile universale non soltanto per l'Europa ma per tutti gli uomini di razza bianca non può rifiorire altrove che in Italia ».

E precisava:

« Non bisogna dimenticare che la rivoluzione futurista porta l'arte verso una nuova grande epoca definitiva ».

Chi tenta di negare la Fede e la potenza novatrice-italiana di questo glorioso manipolo o generare vergognose confusioni sottolineando date — mesi e giorni — e trascurando la differenza spirituale che li divideva da tutti i surrealismi stranieri, è un denigratore esteròfilio in mala fede!

E per rientrare nel nostro argomento, eccovi, per esempio, una dimostrazione negatrice ed infeconda dell'esegeta del cubismo:

Apollinaire dal « Salon d'Antin » domandava che « tous le mauvais peintres soient enfin renvoyés à Limoges, la capitale porcelainière du monde »!!

All'esasperazione decadente confrontiamo invece l'energia di S. E. Marinetti, dinamico poeta del costruttivo e vivissimo Movimento Futurista Italiano, che dalla Galleria Pesaro incita e invita i migliori aeropittori Prampolini, Fillìa, Munari, ecc., a regalare astrazioni pittoriche ed invenzioni plastiche all'attivo centro ceramico Albisolese per provocare il rinnovamento artistico totalmente e fino oltre le arti minori!

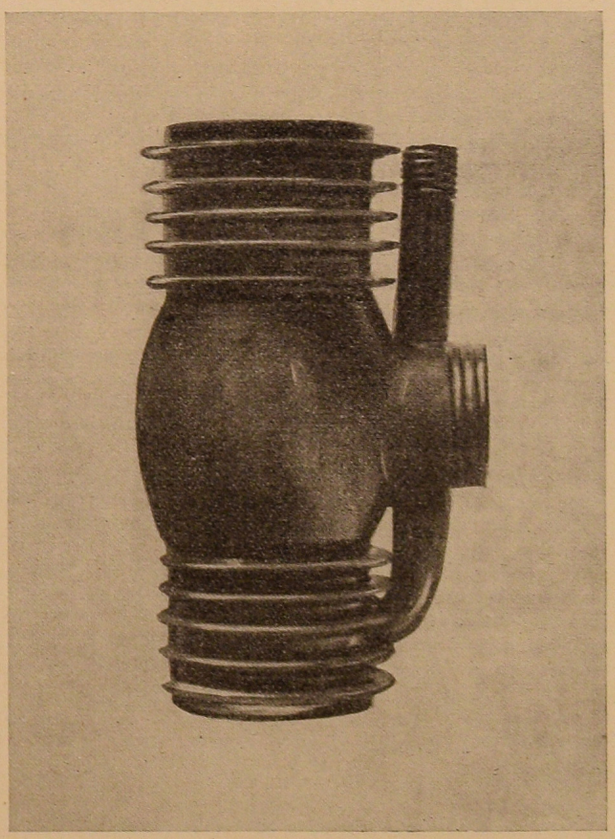
Indubbiamente, però, i primi ceramisti ad entrare nelle nuove ideologie furono gli stranieri che si trovavano ante-guerra con una attrezzatura industriale adeguata, privilegiati finanziariamente e senza il sovraccarico di alcuni secoli di tradizione e splendore ceramico.

Risparmiandovi citazioni di Case e Artisti, riconosco la pronta aderenza all'estetica razionale e gli immediati sviluppi conseguiti, specie dai ceramisti Francesi, Danesi e Tedeschi — compresi i Russi per certe ceramiche propagandistiche, documentarie, coraggiose quanto le ceramiche repubblicane o imperiali della Rivoluzione Francese e quelle, poco conosciute, commoventi ceramiche patriottiche del Risorgimento Italiano.

Le officine d'arte ceramica italiane, mobilitate dal mercato americano che richiedeva unicamente maioliche tradizionali, non si occuparono del nuovo orientamento che dopo l'Esposizione di Parigi (1925), quando cioè la nuova architettura aveva già decretato l'espulsione di tutti i barocchismi e decorativismi falso-moderno.

Da allora s'inizia nei « pittoreschi *atéliers* » la benefica frequenza e collaborazione degli artisti novatori con l'artigianato ceramista che rapidamente assorbe gli insegnamenti con risultato evidente.

Del primo quinquennio, che chiamerò « periodo didascalico », non abbiamo che pochi « pezzi » di questo o quell'altro mirabile artista che si chiama Ceccaroni, Cascella, Cambellotti oppure Rambelli, Bucci Mengaroni, e l'assoluta preminenza della produzione neoclassicheggiante della Ginori, signoril-



TULLIO D'ALBISOLA **Ceramica futurista**

mente selezionata da Gio Ponti che l'ingentiliva di soggetti educati e gustosi d'esecuzione diligentata.
Risulta chiaro che non il quantitativo o l'uso comune determinano lo Stile, nè possono mettersi al volante d'una estetica ceramica pittori, scultori o tecnici, siano pure dotati di potente personalità o capi di grandi stabilimenti.
La ceramica per la sua stessa fragilità è funzionale essenzialmente nel suo tempo; soggetta o addirittura mimetica all'ambiente definito ed arredato con le caratteristiche fissate dall'architettura, derivazione logica e conseguente ai nuovi lirismi musicali e poetici che la pittura prontamente ha tratti dallo spirito dell'epoca o svelati dalle azioni di un popolo.
È da questa certezza che nasce avversione per scuole e scuolette paesane o regionali tutte quante maniache d'un presuntuoso indirizzo proprio. L'impossibilità di far vivere una scuola ceramica ad Albisola, il balordo insegnamento a Castelli, scarsi risultati dalle scuole di Monza e Padova, dovrebbero persuadere gl'interessati a convergere tutti gli sforzi per l'unità nazionale d'insegnamento ceramico, nell'unico centro universitario di Faenza dove già esiste un Istituto dotato di officina, laboratorio sperimentale chimico, forni, biblioteca, fototeca e museo. Istituto che, pur non essendo per grandiosità e modernità d'impianti paragonabile all'« École National Supérieure de Céramiques de Sèvres », più vecchia di venticinque anni, ha la grande fortuna di essere motorizzato dall'insigne ceramografo Gaetano Ballardini, ansioso quanto noi d'un preciso indirizzo fascista nella nuova ceramica italiana.

■

Adesso vediamo un poco come lavorano e cosa dicono alcuni tra i più significativi ceramisti d'eccezione.
Dalle enormi terrecotte in materiale refrattario (parlo del famoso statuario Trevigiano che dalle fornaci di Vado ha imposto le sue superbe qualità di scultore) con una costruzione povera e brutale prima per poi poetizzare « sogni » sino alla sublime Annunciazione così da non trovare confronti che ai primordi del Rinascimento tra Niccolò di Puglia, detto dell'Arca, e Jacopo della Quercia, abbiamo dal 1927, centinaia di piccole sculture in ceramica di questo « massimo ».
Il pandolce presepiale, la terrorizzata Giuditta, i laggioni con la « Via Crucis », ecc., provocarono scompiglio generale tra i modellatori minori che Martini si divertì a battesimare col suo spirito per poi cresimarli tutti d'imbecillità.
Queste ceramiche Martiniane, involute, bibliche o storiche, espresse con rapidità di tocco sono, qualcune, veri capolavori di scultura ma tutte *craquellés* di cultura museo e sepolcro, irritanti e nemiche della sensibilità sportfuturista dei giovani.
E per la nuova ceramica non esitiamo a contrapporre al celebre maestro le opere di un ragazzo: Mario Anselmo, da Orio Vergani citato sul « Corriere della Sera », l'Archipenko Albisolalese.
Mario Anselmo, nato si può dire nell'antro del vasaio Giuseppe Mazzotti, svolge spontaneamente temi sportivi. Le sue piccole ceramiche sono gagliarde, figurazioni atletiche, vere architetture di volontà avanguardistica.
Altro vecchio leone delle ceramiche è Melandri di Faenza. Caratteraccio, ma profondo conoscitore della cabala ceramistica e delle magie del cestone. Alla Triennale di Milano aprì, sotto gli occhi degli amatori e dei ceramisti sbalorditi, un'autentica cassaforte di ceramiche preziose: lustri, ori, riflessi, argento, rossi, capricci di fiamma e vetrine madreperlacee, insomma una collezione d'inestimabile pregio su tutti i valori tecnici. Ceramiche da ingelosire Zoldnay e Massier, ceramiche da invidiare, ma per « difetto di forma » paragonabili alla gioielleria in filagrana dei nonni.
La nuova architettura domanda forme aeree, d'ispirazione meccanica, magari cromate o in grès d'acciaio. I giovani ceramisti devono reagire ai virtuosismi che il pubblico apprezza, preferisce e paga. Possiamo, in questo caso ammirare ancora e divertirci col piccolo mondo caricaturale di Romeo Bevilacqua, Alf. Gaudenzi e Felice Vellan o con le lucenti bambocciate della Lenci?
(Di questa manifattura, che pertanto segnalo le buone firme da Grande, Sturani, De Abate sino all'ottimo Gigi Chessa e a S. A. R. Bona, non dimentico i propositi elevati del coraggioso Scavini che — se le delusioni del mercato non ne hanno fiaccate le iniziative — lo porteranno tra i primi alle ceramiche auspicate).
Un altro che ha saputo fare qualcosa veramente geniale in ceramica, è Nino Strada. Artista completo: pittore, incisore, orafo, scultore s'impossessa con destrezza d'ogni malizia di mestiere. Con disinvoltura martella l'argento, illustra libri, affresca, ritratta su tela o ricerca rari esemplari dallo zoo per tradurli in viventi ceramiche. Il suo amore per gli animali lo salva dalle stilizzazioni volutamente legnose e non trascende mai ai maltrattamenti che si permettono gli Avallone di Vietri.
Le astratte bestiuole di questo artista milanese — futurista di destra, se si può dire così — sono inventate con un calore e una voce non meno espressive degli asinelli e capretti della René Sentenis.
Da questo giovane ceramista d'eccezione, richiesto recentemente da una ben nota manifattura straniera, aspettiamo una grande interpretazione ceramica della « Carta del Lavoro ». Nino Strada, come Mario Gambetta, si prepara ad incastonare opere politiche in ceramica su vastissimi muri. Auguriamoci che questa bella materia, tipicamente nostrana, non venga esclusa dagli architetti ideatori del Palazzo Littorio.
Dai ceramisti « individuali », vincitori di non poche tappe, al *leader* della Ginori arch. Gio Ponti o a Guido Andlovitz, se non v'è differenza di classe v'è evidente enorme differenza di possibilità e di metodo. Trascuriamo quest'ultime larghe concessioni di carattere commerciale all'accurata produzione Laveno e sentiamo, ultimo, un pensiero dell'architetto Ponti.
(La sua opera di ceramografo, ordinatore di Mostre d'Arte Decorativa, scrittore e direttore dell'Arte nella Casa « Domus », architetto e pittore, è troppo vasta per potersi esaminare di sfuggita. Quest'eccellente e famoso artista, come ceramista di eccezione, ha una storia a sè).
Recentemente lo pregai di rispondermi alla seguente precisa domanda:
— Qual'è il centro ceramico d'Italia che, oggi, ha una produzione più aderente all'architettura Mussoliniana e più interessante dal punto di vista artistico?
— Albisola. Unico centro — fu la risposta del primo ceramista d'Italia.
Concludendo, dimenticavo appunto che per merito di Fillìa, Torido Mazzotti e Beppe d'Albisola, sono state create le aeroceramiche, ultima e futura espressione della nuova ceramica italiana che deve spersonalizzarsi, sprovincializzarsi ed acquistare una inconfondibile fisionomia fascista per potenziare spiritualmente la nostra Corporazione nello Stato Corporativo.

TULLIO D'ALBISOLA

Forme nuove nella Spagna vecchia

GLI INTERNI

Poichè l'interno della casa, l'arredamento e l'ambientazione sono ancora architettura, per compiere un esame il più possibile completo pure di questo è necessario occuparsi.

Ciò che si deve immediatamente osservare è che gli spagnoli hanno ripetuto fin nell'ambientazione il difetto nordista della loro prima architettura razionale. Se ai nordici va riconosciuto il merito d'aver combattuta e vinta, con le loro scheletriche ambientazioni, la dura battaglia contro il cattivo gusto lussuoso e presuntuoso degli ultimi settant'anni, epoca dell'inutilità ingombrante e della goffaggine ampollosa, ciò non toglie che la traslazione senza cambiamenti in un paese mediterraneo delle loro ambientazioni eccessivamente incolori, con troppa freddezza di metalli e di monotoni mobili cubici dalla rigida pesantezza, col bando di tutto quel che non risulta immediatamente utile, non potesse non manifestarsi un errore. Errore che dura in parte ancor ora, forse per l'indolenza del carattere spagnolo, forse perchè tutto quel ch'è nordico è sempre in Spagna profondamente ammirato, ma forse soprattutto perchè gli spagnoli vedono più d'ogni altro nell'architettura moderna il lato comodità, utilità, risparmio.

Per questo, l'ambientazione ha accanto a realizzazioni quasi riuscite, molte interpretazioni meno felici.

Nel campo ambientale pare quasi che la sensibilità moderna, che sembra guidare in generale nelle ultime realizzazioni gli architetti moderni spagnoli, s'arresti, scompaia, ed essi divengano incapaci d'intuire ed apprezzare i valori estetici cui pur altrimenti tendono: pare cioè che riescano ad immaginare solo degli interni che per i loro caratteri danno l'impressione di esser studiati in serie.

Siamo coerenti: il razionalismo spazza, pialla e lucida tutte le superfici; abolisce il polverume e l'ornato, l'oscurità e le cianfrusaglie, immette aria e luce, vuole linee precise e semplicità. Ma la semplicità della superficie e in generale di tutti gli elementi che formano (o dovrebbero formare) l'interno degli edifici razionali riunisce una serie di possibilità solo nel modo di raggruppare i mobili, che non posseggono certo le vecchie abitazioni. Un insieme di mobili, anche se perfetti di forma e di tecnica, non costituisce, del resto, ancora un arredamento e tanto meno un'ambientazione.

Scelta dei materiali, tinte delle pareti, pavimenti, oggetti ornamentali, ecc., concorrono insieme a creare l'atmosfera che fa giudicare bella o brutta un'ambientazione, mentre basta poi talvolta un elemento minimo a dar vita individuale a un ambiente, a differenziarlo, a conferirgli il tono che si desidera, a creare una atmosfera viva senza per nulla derogare ai caratteri di semplice funzionalità: o il tono d'una luce, o una chiara armonia di linee e di spazi, o la disposizione di qualche oggetto.

In tali condizioni, non riuscire a far nulla di veramente buono può significare più che incapacità piuttosto incuria, giacchè non può essere eccessivamente difficile tenersi lontani dal decorativo, dal panneggio di stoffa, dall'opulenza gonfia e farraginosa e tendere

a complessi semplici, funzionali e lirici a un tempo senza cadere nella monotona e nuda egualità.

Tendere a semplicità essenziali non può voler dire cadere nella nudità, come il trovare sistemazioni agevoli non può significare sovraccaricare di mobili e cuscini senza un angolo libero. Ci sono infiniti accorgimenti da mettere in pratica, una gran quantità di materiali semplici e freschi che si possono usare. Gli spagnoli, però, coltivando soprattutto un desiderio di comodità e praticità materiale, pare sian rimasti ancora all'a, b, c, dell'arredamento moderno dal lato estetico. Ed è proprio qui la prova che questo fattore non ha per loro l'importanza di quello comodità. Ecco perchè non si preoccupano di variare gli interni e conferir loro un tono di singola bellezza. Ma l'interno d'una casa, per evidenti ragioni d'esistenza e d'intimità, non può tener conto solo dei bisogni della vita fisica animale; deve soddisfare ed appagare pure i più difficili bisogni dello spirito con un'apparenza di intimità, di calore, d'individualità che solo un arredamento perfetto e sincero in tutti i dettagli e in tutti i rapporti, coerente nei mobili, nelle stoffe, nei quadri, nei tappeti, nell'illuminazione, col suo segno inconfondibile di bellezza ch'è impossibile non apprezzare, è in grado di dare.

Di pochi interni si può dire tanto in Spagna, dove la semplicità dell'arredamento moderno rasenta spesso l'affettazione: camere vuote, bianche, monocrome, fredde, impersonali, astratte, scheletri metallici di mobili: *cuartos de baño*, realmente. Nudità e monocromia che si tenta di gabellare per sobrietà, semplicità e funzionalità. Crema chiaro, grigio chiarissimo e bianco sono i colori preferiti: così dal pavimento alle pareti, al soffitto e talora anche ai mobili laccati.

Parecchi architetti, dopo aver proclamato teoricamente e giustamente «*la simplicidad y el orden*» espressioni plastiche di un'ideologia che s'impone», non s'accorgono, concretando, d'eseguire delle ambientazioni che pur essendo pratiche, mancano di calore, d'intimità, assecondando una tendenza alla nudità muraria che potrebbe forse presentare in seguito un buon coefficiente di diffusione della plastica murale, ma che per ora contribuisce solo a dare un'impressione di vuoto e di disadorno.

Quando invece gli interni presentano qualche parvenza di decorativismo, questo stride, non armonizza e si osserva sovente l'antitesi del quadro col mobile, talvolta di metallo, della tenda con la porta, del tappeto o della lampada col mobile, del tappeto coi colori dell'ambiente o col carattere stesso del locale.

È notevole che nella patria di Picasso, in genere solo vecchi quadri adornino le pareti delle case modernissime.

Nessun esempio poi visibile — può essere però che ne esistano — della famosa quarta dimensione dell'architettura, l'invenzione geniale di Theo von Doesburg delle piante trasformabili e delle interpenetrazioni di ambienti a pareti scorrevoli e ad elementi policromi, che se non altro servirebbero a variare la solita forma e caratteristica di tutti gli interni.

Concludendo, frammentarismi e discontinuità, urti e contrasti fra le diverse parti a tutto danno della riuscita totale sono a tutt'oggi difetti che menomano anche le migliori ambientazioni degli architetti spagnoli, che a caccia di praticità dimenticano troppo spesso di tentar di formare nei loro ambienti una atmosfera calda e «viva», condizione prima e indispensabile per la riuscita di un'ambientazione.

ITALO LORIO

L'ART VIVANT

Enquête de la revue "Tribune 1934„

REPONSES DE:

F. T. MARINETTI

L'art vivant c'est l'art futuriste avec son dynamisme plastique, sa peinture des états d'âme, ses simultanéités et compénétrations aériennes synthétiques abstraites.
L'art vivant c'est l'aéropeinture futuriste.

GEORGES LINZE

L'art jaillit, à la fois de son époque et du plus profond du mystère. L'artiste vivant n'envisage aucune éternité, cette invention des rhéteurs, il dégage le sens du monde qu'il voit, le sens des images qu'il rencontre dans sa courte vie.
C'est tout et la durée est contre l'art qui est mobile, éphémère, rapide.
L'art vivant vise à l'essentiel, c'est-à-dire aux forces originales, révolutionnaires.
Machines et autres qui sont les seuls signes actuels de notre génie propre.
Est-ce ignorer la solitude magique qui nous entoure et ses témoignages qui se marquent dans nos œuvres? Mille fois non! Et on le voit bien en ce moment où la poésie traverse des régions intenses.
Vous m'excuserez, je pense, de n'avoir rien dit de mal de ces sortes de larves humaines qui ahuries regardent l'art vivant et ne comprennent rien à son drame:
rien à son destin,
rien à son irrésistible sincérité.

J. J. GAILLIARD

« L'Art vivant », c'est l'art électrisé (la nature, passée à la machine, n'est rendue à la vie que par les artistes authentiques, ceux qui marchent droit!).
Des connaissances techniques de dynamisation, sur lesquelles il y aurait un traité à écrire, s'imposent. Elles permettent de désagréger les objets à reproduire pour les traiter à l'égal des personnalités. Le procédé usité est celui des idées-taches qui donnent aux tableaux une respiration, du relief et en font des boute-en-train.
J'attribue à mes essais: « Chaise qui pose », « Chanson d'un moulin à café », « Familiarité d'objets » une valeur thérapeuthique qui procure aux spectateurs un regain de santé par le bon rire. S'ils prenaient calcarea carbonica, phosphore ou sulfur (à basse dilution) ils ne s'en trouveraient pas mieux.
Un titre générique désigne ces peintures: « Evasion ». Elles se distinguent entre elles au goûter.
Si l'art sert la vie, n'est-il pas vivant.

TRADIZIONE E FUTURISMO

È nell'opinione corrente ritenere tradizione e futurismo quantità inconciliabili, antitetiche per eccellenza, destinate ad opporsi a vicenda per necessità di esistenza. Il futurismo sarebbe, al cospetto della tradizione, qualche cosa come una girandola impazzita; e la tradizione, al confronto col futurismo, una specie di melma ammuffita e ammuffente.
È errato.
Bisogna anzitutto domandarsi che cos'è la tradizione. Certo che il tradizionalismo non va confuso col conservatorismo gretto e stantio: stazione di partenza del nulla. I conservatori — che per errore comune vengono definiti anche tradizionalisti — si abbrancano al già fatto, si attaccano come ostriche alla secolare roccia marina, per propria deficienza creativa, per propria incapacità a proiettarsi in avanti, per effettivo difetto insomma insito nella loro natura. Questo stato di fatto giustifica l'avversità contro tutto ciò che non entra nel novero dei loro assiomi ristretti, dei loro dogmi statici, dei loro ritornelli piatti e monchi. Tradizione è il perpetuarsi nel tempo dei valori eminentemente costruttivi che nelle varie epoche hanno eccelso, portando lustro e vantando meriti giammai dimenticabili. Non altrimenti può esser considerata la tradizione, che come espressione di nobiltà e di potenzialità della stirpe.
È sbagliato il credere che i valori tradizionali tentino a produrre un influsso retroattivo — allettino cioè, suggestionino, invitino ad imitare una gloria segnata nel passato — su chi intenda agire oggi. Ciò vorrebbe dire che la tradizione ha una funzione deprimente, che il grande passato mette il freno del suo monopolio su ogni affermazione del presente. Il che non è ammissibile, in quanto le vette raggiunte in un dato periodo trascorso hanno avuto importanza appunto perchè sono state in vantaggio sulle precedenti.
La tradizione è invece una forza eminentemente positiva. Le grandezze del passato brillano al sole eterno perchè gli uomini nuovi le superino, perchè le loro quote siano di partenza, non di arrivo. I ricalcatori ne offendono la luminosità col paravento grigio dell'incomprensione e dell'incapacità. Gridano i Grandi: più oltre! E ancora: noi siam qui di esempio, non da modelli!
La ricchezza di una tradizione non dev'essere fondo patrimoniale da porre a frutto, ma patrimonio da aumentare sempre più col contributo del proprio genio.
Come si può essere quindi degni della tradizione? Superando il già fatto per continuarla, perchè essa si faccia sentire imperituramente in potenza. E chi può arrogarsi tale capacità e tanta forza volitiva?
Soltanto i futuristi, con le loro continue e fattive ricerche, hanno dato un contributo positivo all'arte contemporanea, raggiungendo avamposti arditissimi. Hanno portato in arte un nuovo assolutamente indivisibile dal nostro tempo, perciò arte genuina; inquantochè un'arte avulsa dal tempo in cui si manifesta non può esser che insincera, perciò inferiore. Evadendo dai vecchi canoni hanno terminato con l'invadere il cielo, arricchendosi così d'infinite possibilità ispiratrici.
Soltanto dai futuristi potranno nascere quei capolavori che i posteri giudicheranno degni di esser messi accanto a quelli del più lontano passato. In ogni tempo sono stati gli antesignani, i novatori, i rivoluzionari a immortalarsi: cioè coloro che adesso si definiscono col nome di futuristi.
Futurismo e tradizione a braccetto: un anacronismo?
Tutt'altro: vuol dire garanzia per la continuità del primato artistico italiano nell'oggi e nel domani.

BRUNO G. SANZIN

SOFRONIO POCARINI

*Sofronio Pocarini, direttore dell'*Eco dell'Isonzo, *poeta pittore pubblicista e propagandista futurista, è stato uno dei maggiori e più geniali futuristi della Venezia Giulia, con un'attività prodigiosa e con una bella elegante e dinamica ispirazione poetica nelle sue seducenti liriche di* Lollina *e nelle sue aeropitture esposte nelle maggiori Mostre futuriste e nella penultima Biennale.*

Lo caratterizzava un'italianità fascista futurista di battaglia che lo rendono indimenticabile in Italia e specialmente nell'ambiente dei suoi amici fedeli futuristi.

Il poeta pittore futurista Sofronio Pocarini è morto da futurista lottando contro i gorghi del mare di Grado.

Caro e grande Sofronio Pocarini: saluta per noi futuristi italiani gli amici Boccioni, Sant'Elia, Erba, Volt, Silvio Mix, Azari che vivono nel loro paese ideale finalmente padroni d'ogni elettricità.

ALBINO GROSSO

Albino Grosso, capotecnico nelle « Vetrerie » di Altare e nella « Ferrania Film », portava nel suo magnifico corpo atletico un'anima entusiasta di futurista.

Era uno dei capi vetrai futuristi che hanno dato in poco tempo alla bella e fervida Città di Altare un'atmosfera di futurismo incandescente.

Italianità oltranzista che non ammetteva discussioni sulla grandezza dell'Italia Fascista Mussoliniana e marcava dovunque la sua fede metallica nello smisurato avvenire italiano.

Gioviale, buono, armato di uno spirito insieme virile e arguto, morì da futurista fulminato dalla corrente elettrica sopra un fascio di fili ad altissima tensione.

Caro e grande Albino Grosso: saluta per noi futuristi italiani gli amici Boccioni, Sant'Elia, Volt, Silvio Mix, Azari che vivono nel loro paese ideale finalmente padroni d'ogni elettricità.

F. T. MARINETTI

Tip. Carlo Accame - Torino
Corso Regina Margherita, 46 bis

30 OTTOBRE 1934-XIII

Direttore Responsabile:
Luigi Colombo

PRIMA MOSTRA NAZIONALE DI

PLASTICA MURALE

PER L'EDILIZIA FASCISTA

SOTTO GLI AUSPICI DI S. E. MUSSOLINI

Durante la Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista saranno organizzate varie manifestazioni:

POESIA - gara poetica sul tema: "gli affari del primo porto mediterraneo: Genova„.

RADIO - la "Radio„ di F. T. Marinetti e Pino Masnata.

ARCHITETTURA - la "Tensistruttura„: conferenza di G. Fiorini (55 proiezioni).

ARTI PLASTICHE - esposizione di arte sacra futurista nelle sale della Galleria Vitelli di Genova.

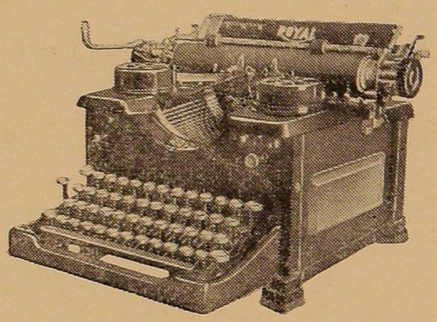
MUSICA - concerti di A. Giuntini di aeromusiche sintetiche geometriche e curative.

inaugurazione: 14 novembre

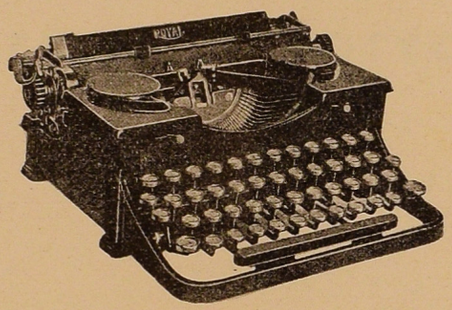
50% riduzioni ferroviarie da tutte le stazioni del regno dall'11 novembre all'11 dicembre **70%**

ROYAL

portatili e per ufficio



perfettissime



Agenzia di **TORINO:**

DITTA TORRINI di A. GILLIO

TORINO - Via Lagrange, 8

Telefono 47-897

Officina specializzata Riparazioni - Ricostruzioni
Parti di ricambio

■

Prodotti dattilografici **"AUGUSTA,,**

nastri
matrici
inchiostri per duplicatori
carta carbone
carta ricalco

LA FABBRICA ITALIANA SERRATURE SICUREZZA

SAFE

DI FRANCESCO BOUCH

Via Marocchetti, 42 e 42 bis
Telefono 65.397 - Torino

COSTRUISCE SERRATURE BREVETTATE SPECIALI PER SERRAMENTI DELL'EDILIZIA MODERNA

(ARCHITETTI INGEGNERI COSTRUTTORI, CHE NE FACCIANO RICHIESTA ALLA SAFE, RICEVERANNO GRATUITAMENTE IL CATALOGO ILLUSTRATO)

RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE

Casella Postale 918 MILANO

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

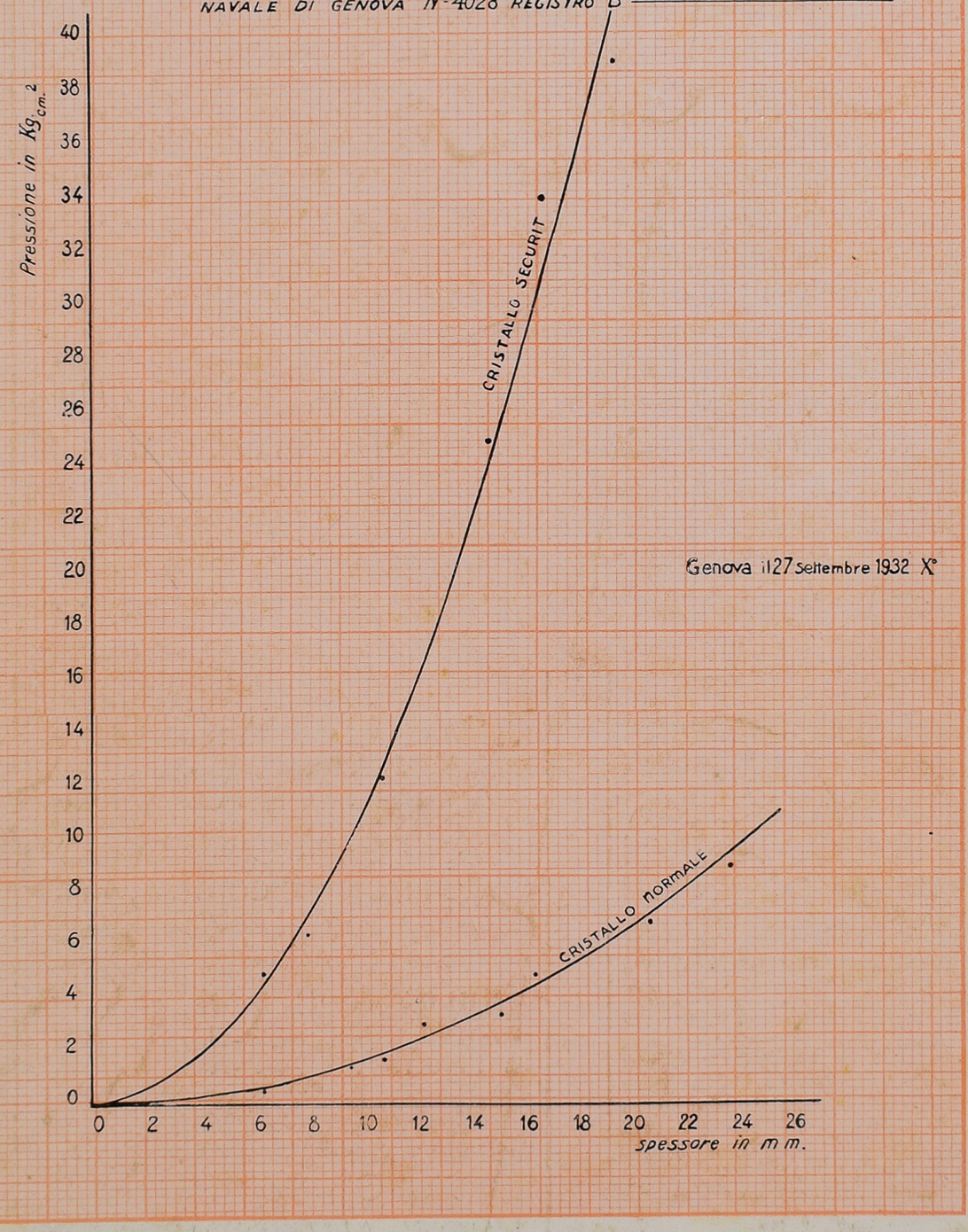
REVUE MENSUELLE D'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE

BOULOGNE (SEINE)
5, RUE BARTHOLDI
TÉL. MOLITOR 19-90, 19-91

LA PIÙ GRANDE RIVISTA DI NUOVA ARCHITETTURA CHE ILLUSTRA IL RINNOVAMENTO EDILE MONDIALE

RESISTENZE ALLA PRESSIONE IDRAULICA DEGLI HUBLÔTS
DI 300 mm. DI DIAMETRO DI CRISTALLO SECURIT E CRISTALLO ORDINARIO

RISULTATI DELLE PROVE ESEGUITE DALLA Rª SCUOLA D'INGEGNERIA NAVALE DI GENOVA N°4028 REGISTRO B



Genova il 27 Settembre 1932 X°

SOC. AN. V.I.S. VETRO ITALIANO DI SICUREZZA

Commissionaria esclusiva del Cristallo **SECURIT** della Fabbrica Pisana di Specchi e Lastre colate di Vetro della Società di S. Gobain

FIRENZE
Serie Soc.: Via della Scala, 58 A
Telefono 20790
C. P. E. 41513
Filiale: Via Rondinelli, 2
Tel. 24061 - Indirizzo telegr. VIS

MILANO
Direzione e Stabilimento:
Via Arona, 2 - Tel. 90714-90715
Indirizzo telegrafico VIS
C. P. E. 184053

PISA
Stabil.: Via del Chiassatello, 8
Telefono 2694
Casella Postale 128
Ind. telegr. VIS - C. P. E. 12517

TORINO
Filiale e Stabilimento
Via Napione, 35 - Telef. 45518
Indirizzo telegrafico VIS

ROMA
Filiale: Via Lazio, 19-21
Tel. 43269 - Indirizzo telegr. VIS

GENOVA
Filiale: Pal. Nuova Borsa, Int. 52
Telefono 54240

NAPOLI
Filiale: Via Palepoli, 14-16-18
Telefono 31204

PADOVA
Filiale: Via S. Lucia, 2
Telefono 23388

CIFRE ANZICHÈ PAROLE SULLA RESISTENZA DEL CRISTALLO SECURIT